47º

# ENARTE

ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

ENARTE Acadêmico

## CADERNO DE RESUMOS E ANAIS

Editora do
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA

Fernando Lacerda Simões Duarte (ed.)

Cristian de Paula Brandão (ed.)

# 47° ENARTE - Encontro de Artes de Belém

# ENARTE Acadêmico

# CADERNO DE RESUMOS E ANAIS

ISBN: 978-65-88455-03-6

**Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/UFPA**

Belém - PA

2020

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

E56c Encontro de Artes de Belém (47. : 2020 : Belém, PA)

Caderno de resumos e anais [recurso eletrônico] / 47° ENARTE - Encontro de Artes de Belém (ENARTE Acadêmico) ; Fernando Lacerda Simões Duarte e Cristian de Paula Brandão (editores). – Belém : PPGArtes/UFPA, 2020.

Inclui bibliografias.
Modo de acesso: http://emufpa.ufpa.br/
ISBN 978-65-88455-03-6

1. Música - Pesquisa. 2. Musicologia. 3. Música – Eventos. I. Duarte, Fernando Lacerda Simões, ed. II. Brandão, Cristian de Paula, ed. III. universidade Federal do Pará. Escola de Música. IV. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/158

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**
Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)
Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)**
Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

**ESCOLA DE MÚSICA**
Carlos Augusto Vasconcelos Pires (Diretor Geral)
Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro (Diretor Adjunto)

**Coordenadoria de Ensino**
José Alexandre Rodrigues de Lemos (Coordenador)

**Coordenadoria de Pesquisa e Extensão**
Cristian de Paula Brandão (Coordenador)
Fernando Lacerda Simões Duarte (Vice-coordenador)

**Coordenadoria de Planejamento, Gestão e Avaliação (CGPA)**
Fernando de Carvalho Rocha

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)**
Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)
Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)**
José Afonso Medeiros Souza (Coordenador)
Rosângela Marques de Britto (Vice-Coordenadora)

**EDITORA PPGARTES***
Liliam Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

*COMITÊ CIENTÍFICO*
Liliam Cristina Barros Cohen (Presidente)
Ana Flávia Mendes Sapucaí
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)
Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Giselle Guilhon Antunes Camargo
(ICA, Universidade Federal do Pará)
José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)
Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Orlando Franco Maneschy
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

***** A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

**47° ENARTE – ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM**

**Coordenação Geral**
Carlos Augusto Vasconcelos Pires
Joelma de Almeida e Silva Bezerra

**Coordenações das Salas**

*Bandas – Sopros / Composição e Arranjo*
Ariel da Silva Alves / Alberto Tavares Dias

*Canto Lírico*
José Agostinho da Fonseca Júnior

*Canto Popular – I Semana de Canto Popular da EMUFPA*
Joelma de Almeida e Silva Bezerra

*Orquestra – Cordas*
Thais Cristina Santana Carneiro

*Piano*
Alexandre Lucas do Carmo Contente

**Coordenação de TI / Gestão da plataforma Even3**
Romulo Farias Castro

**Site**
https://www.even3.com.br/enarte2020/

**ENARTE ACADÊMICO**

**Coordenação**
Cristian de Paula Brandão
Fernando Lacerda Simões Duarte

**FICHA TÉCNICA DESTA PUBLICAÇÃO**

**Organização da Publicação**
Fernando Lacerda Simões Duarte
Cristian de Paula Brandão

**Editoração Eletrônica**
Fernando Lacerda Simões Duarte

**Capa**
Hanna Condurú

**Pareceristas / Revisão textual**
Adriana Clairefont Couceiro
Cristian de Paula Brandão
Fernando Lacerda Simões Duarte
Gabriella de Mattos Affonso
Joziely Carmo de Brito

**Ficha Catalográfica**
Larissa Silva

**47° ENARTE - Encontro de Artes de Belém**
***ENARTE Acadêmico***
Escola de Música
**Universidade Federal do Pará**
Belém - PA – 14 a 18 de dezembro de 2020
*Caderno de Resumos e Anais do 47° ENARTE – Encontro de Artes de Belém / ENARTE Acadêmico*
ISBN: 978-65-88455-03-6

# SUMÁRIO

**TRABALHOS COMPLETOS**

## APRESENTAÇÃO

A presente publicação reúne resultados de projetos de pesquisa e extensão no âmbito da Escola de Música da Universidade Federal do Pará ou dos docentes da instituição em seus grupos de pesquisa. Em sua quadragésima sétima edição, o Encontro de Artes de Belém tem buscado agregar, nos últimos anos, as atividades acadêmicas, para além da produção artística cuja excelência o tem caracterizado ao longo dessas quase cinco décadas. Em um ano atípico, no qual a pandemia de Covid-19 tem assolado de maneira particularmente intensa o Brasil, novas maneiras de produzir e difundir o evento foram buscadas, de maneira a torná-lo totalmente virtual.

Na presente publicação, é possível acompanhar os resultados oriundos de projetos baseados em edição e transcrição musical voltados, mormente, à Amazônia, seus ritmos e seus músicos, de maneira ainda mais particular, à música produzida e praticada no estado do Pará. Pesquisas e atividades de extensão voltadas às práticas musicais coletivas e grupos instrumentais também integram os anais e caderno de resumos – o Sarauparauara, voltado à música do Pará, grupos de instrumentos de cordas friccionadas e de flautas –, assim como estudos voltados aos instrumentos musicais, seus usos e histórias, sejam eles de teclados ou de sopros, das famílias das madeiras e metais: pianos históricos e seu impacto na construção da performance, a história da clarineta no Pará, o uso do trompete em um repertório musical contemporâneo e projetos voltados aos instrumentos graves de sopro de metal exemplificam a diversidade timbrística e de abordagens do universo explorado. A relação entre música e religião também é revelada nos âmbitos do catolicismo romano e da Igreja Evangélica Assembleia de Deus, além de um projeto abrangente que tem por objetivo o mapeamento de acervos e estudo de fontes referentes à atividade musical em diferentes segmentos religiosos. Finalmente, distintos fazeres musicais relacionados à inserção profissional de discentes dos cursos técnicos, mas também à difusão cultural por meio de recitais completam o rol dos trabalhos apresentados no evento. A leitura da publicação revela ainda os diversos modos pelos quais a universidade – e particularmente, a Escola de Música da UFPA – estabelece vínculos com a sociedade, seja por meio da pesquisa, da extensão, do ensino ou da interface entre tais modalidades. O presente *Caderno de Resumo e Anais do ENARTE Acadêmico* é, portanto, mais uma forma de apresentar à comunidade acadêmica e à sociedade em geral uma retribuição por parte da instituição de ensino.

Boa leitura!

**Fernando Lacerda Simões Duarte**

## PROGRAMAÇÃO DO 47° ENARTE

**Dia 14 de dezembro de 2020**

| **COMUNICAÇÕES DE TRABALHOS – ENARTE Acadêmico** | |
|---|---|
| 10:00-10:10 | Abertura - Temática: Edição e transcrição musical: processos e produtos |
| 10:10-10:25 | ENTRE A EDIÇÃO MUSICAL E A PRODUÇÃO DE ARQUIVOS DE ÁUDIO: UMA EXPERIÊNCIA DE APLICAÇÃO DE VETORES NA CONSTRUÇÃO DE APARATOS CRÍTICOS PARA A EDIÇÃO DE OBRAS PARA CANTO E PIANO DE ALTINO PIMENTA - Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Fernando Lacerda Simões Duarte, Gabriella de Mattos Affonso e Rômulo Mota de Queiroz |
| 10:30-10:45 | O LIVRO QUE CANTA - Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro |
| 10:50-11:05 | EDITANDO E EDITORANDO ALTINO PIMENTA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA - Gabriel Rodrigues Lanhellas e Rômulo Queiroz |
| 11:10-11:25 | GROOVES DO PARÁ – E-BOOK - Walter da Silva Almeida |
| 11:30-12:00 | Discussão coletiva dos trabalhos apresentados |
| **PALESTRAS E MESAS-REDONDAS – ENARTE (Colegiados)** | |
| 15:00-17:00 | Palestra: PESQUISA EM MÚSICA E SUA IMPORTÂNCIA NA FORMAÇÃO DO INSTRUMENTISTA DE SOPROS – Leonardo Winter. Mediador: Ariel Alves (Banda – Sopros / Composição e Arranjo) |
| | Palestra: O ENSINO DE CANTO POPULAR NO BRASIL – UM SUBCAMPO EMERGENTE – Clara Sandroni. Mediadora: Joelma A. S. Bezerra (Canto Popular) |
| | Mesa-redonda: O VIOLÃO PARAENSE – Salomão Habib e Nego Nelson. Mediador: Lucas Imbiriba (Música Popular) |
| 15:00-18:00 | Mesa-redonda: INTERLOCUÇÕES ENTRE TÉCNICA TAUBMAN, SAÚDE DO PIANISTA, ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E MEMORIZAÇÃO: EM BUSCA DE UMA PRÁTICA EFETIVA, SAUDÁVEL E ARTÍSTICA – Gabriella Affonso, Luis Claudio Barros e Carina Joly. Mediador: Rômulo Queiroz (Piano) |
| 20:00-21:00 | APRESENTAÇÕES MUSICAIS<br><br>Parte I - Recital de Piano<br>Alexandre Contente<br>Romulo Queiroz<br>Leonardo Coelho de Souza<br>Duo Azulay – Humberto Azulay e Adriana Azulay<br><br>II Parte - Recital Canto e Piano - Canções de Altino Pimenta<br>Dione Colares (canto)<br>Leonardo Coelho de Souza |

**Dia 15 de dezembro de 2020**

<table>
<tr><td colspan="2">COMUNICAÇÕES DE TRABALHOS – ENARTE Acadêmico</td></tr>
<tr><td>10:00-10:10</td><td>Abertura - Temática: Grupos instrumentais e práticas musicais coletivas</td></tr>
<tr><td>10:10-10:25</td><td>QUARTETO DE CORDAS DA EMUFPA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS - Celson Gomes, Cristian Brandão, Joziely Brito e Rodrigo Santana</td></tr>
<tr><td>10:30-10:45</td><td>UFPA CELLO ENSEMBLE - Mecia Louisy Silva Nepomuceno e Cristian de Paula Brandão</td></tr>
<tr><td>10:50-11:05</td><td>GRUPO DE FLAUTAS DA EMUFPA: A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO DE APRENDIZADO MUSICAL COLABORATIVO - Ariel Alves</td></tr>
<tr><td>11:10-11:25</td><td>ENCONTROS SARAUPARAUARA: INTERAÇÕES MUSICAIS EM MEMÓRIAS TEXTUAIS - Alexandre Lucas do Carmo Contente, Celson Henrique Sousa Gomes e Khatarine Kimbberly Lima e Lima</td></tr>
<tr><td>11:30-12:00</td><td>Discussão coletiva dos trabalhos apresentados</td></tr>
<tr><td colspan="2">PALESTRAS E MESAS-REDONDAS – ENARTE (Colegiados)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">15:00-17:00</td><td>Mesa-redonda: PRODUÇÃO MUSICAL – Camarão, Dedé. Mediador: Adelbert Carneiro (Música Popular)</td></tr>
<tr><td>Palestra: DESCOBRINDO JUNTOS A IMPORTÂNCIA DA VOZ – Elaine Lopes. Mediadora: Joelma A. S. Bezerra (Canto Popular)</td></tr>
<tr><td>Palestra: UM PANORAMA SOBRE O PIANO COLABORATIVO – David Hill. Mediador: Rômulo Queiroz (Piano)</td></tr>
<tr><td>14:00-16:00</td><td>Palestra: FUNDAMENTOS TÉCNICOS PARA INSTRUMENTISTAS DE SOPROS E CONSTRUÇÃO DE ROTINA DE ESTUDO – Luiz Serralheiro. Mediador: Alberto Tavares (Banda – Sopros / Composição e Arranjo)</td></tr>
<tr><td>16:00-18:00</td><td>Palestra: PLANEJAMENTO DE CARREIRA E PREPARAÇÃO PARA CONCURSOS – Aline Alcântara. Mediador: Alberto Tavares (Banda – Sopros / Composição e Arranjo)</td></tr>
<tr><td>20:00-21:00</td><td>APRESENTAÇÕES MUSICAIS<br><br>Recital de Piano<br>BEETHOVEN - 250 ANOS<br>Homenagem<br><br>Humberto Azulay<br>Adriana Azulay<br>Gabriella Affonso</td></tr>
</table>

**Dia 16 de dezembro de 2020**

| **COMUNICAÇÕES DE TRABALHOS – ENARTE Acadêmico** | |
|---|---|
| 10:00-10:10 | Abertura - Temática: Instrumentos musicais: história, práticas e projetos |
| 10:10-10:25 | HISTORIOGRAFIA DA CLARINETA NO PARÁ: INTRODUÇÃO À PESQUISA HISTÓRICA SOBRE O INSTRUMENTO - Herson Mendes Amorim, Thiago de Araújo Lopes e Marcos Jacob Costa Cohen |
| 10:30-10:45 | A CORRELAÇÃO ENTRE MARTELOS E REVESTIMENTOS DO PLEYEL DE CHOPIN E A SONORIDADE LÍRICA DO PIANO - Gabriella de Mattos Affonso, Tassiane Ribeiro Carvalho, Arthur Miranda Duarte de Castro e Andréia Rodrigues Silva |
| 10:50-11:05 | TROMPETE E ELETRÔNICA AO VIVO: UM ESTUDO DE CASO - Elielson da Silva Gomes |
| 11:10-11:25 | PROJETOS COMPLEMENTARES: TRÊS FACETAS QUE INTERAGEM NO TRABALHO COM TUBA E EUFÔNIO NA EXTENSÃO - Alberto Tavares Dias |
| 11:30-12:00 | Discussão coletiva dos trabalhos apresentados |
| **PALESTRAS E MESAS-REDONDAS – ENARTE (Colegiados)** | |
| 15:00-17:00 | Palestra: PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE MUSICAL, ASPECTOS TÉCNICOS, RESPOSTAS FÍSICAS, EMOCIONAIS E PSICOLÓGICAS – Paulo Viveiro. Mediador: Ariel Alves (Banda – Sopros) |
| | Palestra: SAÚDE BUCAL E VOCAL DO CANTOR – Ana Daniela Silveira. Mediadora: Joelma A. S. Bezerra (Canto Popular) |
| | Mesa-redonda: O PIANO POPULAR NA ACADEMIA – PIANISTAS, PROFESSORES E MÉTODOS – Nelson Neves, Robenare Marques e Isac Almeida. Mediador: Leonardo Coelho (Música Popular) |
| | Mesa-redonda: DIÁLOGOS TRANSVERSAIS NA EDUCAÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIAS – Áureo de Freitas, Catarina Shin e Jessika Rodrigues. Mediadora: Thais Carneiro (Orquestra - Cordas) |
| 15:00-18:00 | Mesa-redonda: PIANO EM GRUPO NA ATUALIDADE: DESAFIOS E PERSPECTIVAS – Claudia Deltregia, Daniel Lemos Cerqueira, Mario Videira e Bruna Vieira. Mediadora: Ana Margarida Camargo (Piano) |
| 20:00-21:00 | APRESENTAÇÕES MUSICAIS<br><br>Recital de Canto e Piano<br><br>Milton Monte (Barítono)<br>Adriana Azulay (Piano)<br><br>Márcia Aliverti (soprano)<br>Adriana Azulay (piano) |

**Dia 17 de dezembro de 2020**

| **COMUNICAÇÕES DE TRABALHOS – ENARTE Acadêmico** | |
|---|---|
| 10:00-10:10 | Abertura - Temática: Música e religião |
| 10:10-10:25 | ECOS DA RESTAURAÇÃO: O REPERTÓRIO DA SCHOLA CANTORUM DA SÉ DE BELÉM (PA) SOB A REGÊNCIA DO MONSENHOR NELSON SOARES - Stherfany Taynara Ribeiro de Sousa, Fernando Lacerda Simões Duarte e André Alves Gaby |
| 10:30-10:45 | OS PRIMÓRDIOS DA HARPA CRISTÃ: ESTUDO EXPLORATÓRIO ACERCA DO ESTABELECIMENTO DE UMA IDENTIDADE MUSICAL E HINOLÓGICA NA ASSEMBLEIA DE DEUS NO BRASIL - Paulo Wesley Nascimento Rosa, Doriedison Viana de Souza e Fernando Lacerda Simões Duarte |
| 10:50-11:05 | ACERVOS E FONTES PARA O ESTUDO DA MÚSICA DE FUNÇÃO RELIGIOSA NA AMAZÔNIA: ÊXITOS E DESAFIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO MUSICOLÓGICA - Fernando Lacerda Simões Duarte |
| 11:10-12:00 | Discussão coletiva dos trabalhos apresentados |
| **PALESTRAS E MESAS-REDONDAS – ENARTE (Colegiados)** | |
| 14:00-16:00 | Entrevista: ESCRITA PARA INSTRUMENTOS DE CORDAS – Luiz Pardal. Mediador: Alberto Tavares (Banda – Sopros / Composição e Arranjo) |
| 16:00-18:00 | Palestra: ESCRITA E PERFORMANCE DA MÚSICA BRASILEIRA PARA INSTRUMENTOS DE SOPROS – Fernando Deddos. Mediador: Alberto Tavares (Banda – Sopros / Composição e Arranjo) |
| 15:00-17:00 | Palestra: OS 4 PILARES PARA O MINISTÉRIO DE LOUVOR – Ozian Saraiva. Mediadora: Joelma A. S. Bezerra (Canto Popular) |
| | Mesa-redonda: O BATERISTA GOSPEL E O MERCADO DE TRABALHO – POSSIBILIDADES E RESTRIÇÕES – Walter Lopes, Ramon Montagner e Davi Silva. Mediador: Walter Almeida (Música Popular) |
| | Mesa-redonda: A PESQUISA EM MÚSICA E A PERFORMANCE DO CANTO – Dione Colares, Márcia Aliverti e Ana Maria de Souza. Mediador: Milton Monte (Canto Lírico) |
| 15:00-18:00 | Mesa-redonda: FRONTEIRAS ENTRE PIANO POPULAR E PIANO ERUDITO NO CONTEXTO ACADÊMICO – Isac Almeida, Rafael dos Santos e Bia Cyrino. Mediador: Alexandre Contente (Piano) |
| 20:00-21:00 | APRESENTAÇÕES MUSICAIS<br><br>Ariel Alves (Flauta transversal)<br><br>Duo MirAzul – Jonathan Miranda (Flauta Transversal) e Adriana Azulay (Piano)<br><br>Duo PixelTuba – Alberto Dias (Tuba) e Lanhellas Gabe (eletrônicos) |

**Dia 18 de dezembro de 2020**

| **COMUNICAÇÕES DE TRABALHOS – ENARTE Acadêmico** | |
|---|---|
| 10:00-10:10 | Abertura - Temática: Fazeres musicais |
| 10:10-10:25 | PROJETO DE EXTENSÃO “CONCERTOS PARA BELÉM” - Lucas Cesar de Oliveira Imbiriba |
| 10:30-10:50 | RUÍDO BRANCO – ANA CLARA + MEIO AMARGO: UM DIÁLOGO DE EXTENSÃO COM A REALIDADE DA MÚSICA POPULAR PARAENSE; CD SÉRGIO LEITE 30 ANOS: UM OLHAR SOBRE OS DESAFIOS PRÁTICOS NO MERCADO DE TRABALHO - José Agostinho da Fonseca Júnior |
| 10:50-12:00 | Discussão coletiva dos trabalhos apresentados |
| **PALESTRAS E MESAS-REDONDAS – ENARTE (Colegiados)** | |
| 15:00-17:00 | Palestra: METODOLOGIAS DE ENSINO PARA BANDA SINFÔNICA – Joel Barbosa. Mediador: Jacob Cantão (Banda – Sopros / Composição e Arranjo) |
| | Mesa-redonda: POR QUE CANTAR? ENTRE SONHOS E REALIZAÇÕES – TRAJETÓRIAS – Dayse Addario e Lucinha Bastos. Mediadora: Joelma A. S. Bezerra (Canto Popular) |
| | Mesa-redonda: A PROFISSIONALIZAÇÃO DO CANTO LÍRICO E O MERCADO DE TRABALHO – Jena Vieira, Ossiandro Brito e Milton Monte. Mediadora: Dione Colares (Canto Lírico) |
| | Mesa-redonda: O CURSO TÉCNICO DE INSTRUMENTO – MÚSICA POPULAR NA EMUFPA – Douglas Borges, Leonardo Coelho, Lucas Imbiriba, Walter Almeida e Marcos Cardoso. Mediador: Adelbert Carneiro (Música Popular) |
| 20:00-21:00 | APRESENTAÇÕES MUSICAIS<br><br>EMUFPA Jazz Trio:<br>Leonardo Coelho de Souza (Piano)<br>Adelbert Carneiro (contrabaixo acústico)<br>Walter Almeida (bateria)<br>Convidado Especial- Marcos Puff (saxofone) |

# TRABALHOS APRESENTADOS:

## RESUMOS SIMPLES,

## RESUMOS EXPANDIDOS E

## TRABALHOS COMPLETOS

# EDITANDO E EDITORANDO ALTINO PIMENTA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

Gabriel Rodrigues LANHELLAS
Técnico em Composição e Arranjo - EMUFPA – gabriel.lanhellas@emusica.ufpa.br

Rômulo QUEIROZ
EMUFPA – romulomq@ufpa.br

**Palavras-chave:** EMUFPA. Formação acadêmica. Linguagem musical. Edição e editoração.

## RESUMO SIMPLES

Em março 2020, o projeto lançou chamada para participação de discentes voluntários, que por conta das limitações da pandemia, somente pode ser finalizada em agosto de 2020 de forma remota / via online. O projeto revela-se de grande importância para a formação dos acadêmicos dos cursos de formação da EMUFPA, concomitantemente com a disciplina Editoração Musical em virtude da prática da docência ser imprescindível para a qualificação profissional do futuro professor/ músico. O estudante tem como desafio aplicar as teorias e desenvolver a prática dos estudos de edição e editoração musical, distinguindo e aprimorando seus conhecimentos nessas duas áreas para desenvolvimento de trabalhos futuros de editoração, apreciação e preservação musical de autores regionais. Os resultados evidenciam que a EMUFPA permite aos alunos o aprendizado prático, baseado na diversidade de atividades, nas reflexões sobre a sua cultura, nas literaturas e no uso das quatro habilidades a cada situação. Além disso, a escola possui um histórico de trabalho com outros artistas, tanto regionais quanto em outras áreas facilitando dessa forma a interdisciplinaridade, promovendo grande envolvimento dos profissionais deste estabelecimento de ensino. Os resultados obtidos são percebidos no dia-a-dia dos alunos colaboradores.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE MÚSICA

47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM
ENARTE ACADÊMICO

# TROMPETE E ELETRÔNICA AO VIVO: UM ESTUDO DE CASO

Elielson da Silva GOMES
Universidade de Aveiro / EMUFPA – elielson@ufpa.br

**Palavras-chave:** Trompete. Eletrônica ao vivo. *Pure Data*.

## Resumo simples

Durante a década de 70 intensificou-se o interesse pelo repertório escrito para trompete e eletrônica ao vivo. As primeiras obras utilizavam *tapes* para criar efeitos como *delay*, *loop*, ecos, *reverb*, reverso, além de diferentes alterações timbrísticas e melódicas. No entanto, com o passar dos anos, essa tecnologia tornou-se obsoleta e parte desse repertório acabou por cair no esquecimento, ao ponto de poucos trompetistas saberem da existência do mesmo. Com base nessas perspectivas, foi feito um  resgatar obra *Echos* do compositor Roger Harris, *trumpet  tape and delay*, que foi composta em 1979, para trompetes e eletrônica ao vivo, propondo uma atualização estética da mesma. Será realizado um estudo multicaso, onde explorar-se-a recurso tecnológico (*Pure Data*), que sejam acessíveis aos trompetistas interessados nesse repertório, para concretizar tal recriação. Queremos refletir sobre questões técnicas e interpretativas da obra e esperamos contribuir  para o estado da arte sobre obras para trompete e eletrônica em tempo real e mapeamento de música com trompete que utilize *live electronic* na sua performance.

# CD SÉRGIO LEITE 30 ANOS: UM OLHAR SOBRE OS DESAFIOS PRÁTICOS NO MERCADO DE TRABALHO

José Agostinho da FONSECA JÚNIOR
Escola de Música da UFPA (EMUFPA) – afonsecajr@ufpa.br

**Palavras-chave:** Extensão. Música paraense. Música popular.

## RESUMO EXPANDIDO

A exposição do Projeto "CD Sério Leite 30 anos" tem como foco incentivar a participação de jovens na produção musical e incentivar a inserção dos mesmos no mercado de trabalho, que é um desafio constante para os profissionais da cultura no país. Tendo isso em vista, faz-se necessário que essas pessoas estejam sempre atentas para as mudanças e desafios em prol da sobrevivência e vivência digna neste ambiente. Este projeto inclina-se a estreitar a relação entre a comunidade discentes da Escola de Música da UFPA (EMUFPA) e ao trabalho de produção cultural regional do profissional Sérgio Leite, que atua neste nicho musical há mais de 30 anos. Então, este projeto possui como objetivo a troca de experiências profissionais, um intercâmbio musical e profissional, com a intenção de realizar uma formação mais ampla e atual aos alunos envolvidos.

Além dos mais de 30 anos atuando no ramo artístico, Sérgio Leite é formado no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Foi professor e instrutor de cursos musicais no SESC. Participou do coral da UEPA. Foi professor de instrumentos musicais na Casa da Juventude – CAJU e possui curso de regência musical, dentre outros. Estudou no Conservatório Carlos Gomes, onde foi aluno de canto dos professores Fernando Palácios, Marina Monarca e Dione Colares. Já participou de diversas

grupos, destacando-se a Orquestra de Sopros do Conservatório Carlos Gomes, em que atuou como percussionista, e na Sayonara Show Band, como vocalista. Hoje, em carreira solo e atuando nos diversos espaços artísticos da cidade de Belém, tem um grande e diversificado repertório, o que lhe garante um público variado. Realizou diversos espetáculos dentre eles.Destaca-se o show que faz em homenagem a Raul Seixas, devido à grande semelhança do seu timbre vocal com a do Maluco Beleza, show esse muito elogiado pela imprensa e público. Desde os 14 anos, desenvolve trabalho de composição musical e literária. Conquistou prêmios de melhor intérprete, melhor arranjo e primeiro lugar em vários festivais dos quais participou dentro e fora do Estado.

A interação e vivência dos alunos, para além da sala de aula, é fundamental para a futura formação destes acadêmicos em profissionais. Interagir com a sociedade é uma estratégia de aprendizagem que proporciona ao educando a aquisição de múltiplas capacidades e habilidades (sociais, afetivas, cognitivas). São inúmeros os efeitos do compartilhar conhecimento, tanto para quem oferece quanto para quem recebe. A reciprocidade desta ação retroalimenta o processo de ensino e aprendizagem e a produção cultural local com o incentivo à música regional.

Segundo Costa,

> A extensão potencializa e estimula a aprendizagem, tornando-a mais humana na medida em que estreita os laços da universidade com a realidade econômica, social, política e cultural e quebra a visão dualista da razão instrumental, que foi dominante por longo período nas instituições sociais (COSTA, 2013, p. 62).

O artista em foco neste projeto, descrito anteriormente de forma breve, possui um aporte substancial para o desenvolvimento desta interação e vivência dos discentes, sendo estes mais experientes ou no prelúdio de sua caminhada rumo à profissionalização. A referida atividade de extensão está articulada ao ensino e à busca pelo saber.

O benefício individual, para cada discente, decorrente de tal interação é significativa para o curso técnico de Música Popular da Escola de Música da UFPA. Os estudantes voltados a esta formação são diretamente alcançados, visto que o estudo teórico e prático são agregados à vivência e experiência profissional, tem-se uma tônica ampla para a construção de um futuro profissional mais preparado para os desafios e adversidades do mercado de trabalho.

De acordo com o Plano Nacional de Extensão Universitária (BRASIL, 2000/2001), “é imprescindível [ao discente] sua efetiva interação com a sociedade, seja para se situar historicamente, para se identificar culturalmente e/ou para referenciar sua formação técnica com os problemas que um dia terá de enfrentar”.

Para mais, o trabalho desenvolvido pelo artista, voltado à música regional, é dominante para a valorização, divulgação e registro – que futuramente pode servir de base para pesquisas relacionadas ao tema – da nossa cultura bem como levar este amor, valorização e reconhecimento da música paraense para a compreensão e o coração dos discentes. Assim beneficia-se – a curto, médio e longo prazo – o aprendizado do estudante e sua experiência profissional, a cultura local com o incentivo à produção da música regional e a sociedade com o enriquecimento da diversidade e qualidade cultural.

Segundo o artigo 1° da Resolução n.º 3.298, do Conselho Superior de Ensino e Pesquisa da UFPA, a Extensão Universitária "é um conjunto de atividades acadêmicas, de caráter múltiplo e flexível, que se constitui num processo educativo, cultural e científico, articulado ao ensino e à pesquisa, de forma indissociável, e que viabiliza, através de ações concretas e contínuas, a relação transformadora entre a Universidade e a sociedade" (UFPA, 2005, p. 1).

Os processos metodológicos utilizados neste projeto foram: a seleção do repertório de músicas autorais de Sérgio Leite, gravação e edição das faixas, elaboração do projeto gráfico, divulgação nas mídias sociais e palestra. Aos alunos, caber-se-ia acompanhar o processo musical do projeto e participar do processo de gravação/produção, cujos segmentos são interesses aspirados pela maioria dos profissionais no ambiente musical (tanto no âmbito popular quanto no erudito). As palestras são imprescindíveis quanto à interação sobre a carreira, experiência e mercado de trabalho, situando os estudantes à narrativa real sobre o atuante no ofício musical profissional na música popular paraense.

Então, demonstrar essas ideias e relações para jovens do ensino técnico da EMUFPA é de grande relevância, para que estes tenham consciência de seu papel como produtores profissionais de cultura local. Consequentemente, tal atividade trará resultados diretos, com o incentivo ao estudo, e indiretos, a longo prazo; pois esses jovens serão futuros adultos, preocupados também com o seu papel na formação de cidadão que incentiva a cultura no Estado Democrático Brasileiro.

A culminância e concretização desta vivência têm em vista o lançamento de um CD. Neste evento, os alunos da Escola de Música da UFPA fariam uma participação junto com o artista e/ou a abertura do show com músicas regionais trabalhadas nas disciplinas do curso técnico. Tal interação colocaria os discentes em um cenário real, elemento significativo para a formação profissional neste campo musical.

Contudo, mediante a pandemia e em consonância com o decreto do Governo do Estado do Pará Nº 729, assim como a suspensão das atividades acadêmicas e administrativas na Universidade Federal do Pará, algumas atividades previstas para o projeto não puderam ser realizadas até o corrente momento ou foram alteradas. Com o retorno gradual das atividades, a gravação do CD ocorreu, mas os músicos dirigiram-se aos poucos ao estúdio para gravar as suas partes e infelizmente não houve a participação dos discentes da Escola de Música da UFPA, para não haver aglomeração, observando-se o decreto supracitado. Assim, como a palestra não pôde ser efetivada, esta atividade teve de ser reprogramada para uma data a ser definida, tendo em vista que se realizará em conjunto com os outros profissionais da área da música, que também atuam no mercado profissional.

O lançamento do CD da mesma forma não foi executado, o que ocorrerá assim que as atividades presenciais com um número maior de pessoas forem permitidas pelos órgãos reguladores destes parâmetros. Nas duas últimas ações descritas, ainda será possível o diálogo com os alunos. Contudo, ainda não há, até o presente momento, uma data definida para a realização destas práticas.

**Referências:**

BRASIL – Ministério da Educação. *Plano Nacional de Extensão Universitária*. Brasília: Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras e SESu/MEC, Edição Atualizada, 2000/2001.

COSTA, Aline Aparecida Cezar; BAIOTTO, Cléia Rosani; GARCES, Solange Beatriz Billig. Aprendizagem: o olhar da extensão. *In*: SÍVERES, Luiz (org.). *A Extensão universitária como um princípio de aprendizagem*. Brasília: Líber Livro, 2013. p. 61-80.

UFPA – Universidade Federal do Pará. Conselho Superior de Ensino e Pesquisa. *Resolução n.º 3.298*. Dispõe sobre atividades de Extensão na Universidade Federal do Pará. 2005. Disponível em: http://cppd.ufpa.br/resolucao3298consepe2005.pdf. Acesso em: 10 nov. 2020.

**47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM**
**ENARTE ACADÊMICO**

## ENCONTROS SARAUPARAUARA: INTERAÇÕES MUSICAIS EM MEMÓRIAS TEXTUAIS

Alexandre Lucas do Carmo CONTENTE
Escola de Música da Universidade Federal do Pará
alcontente@ufpa.br

Celson Henrique Sousa GOMES
Escola de Música da Universidade Federal do Pará
celson@ufpa.br

Khatarine Kimbberly Lima e LIMA
Universidade Federal do Pará
khatarine.kimbberly@gmail.com

**Palavras-chave:** Música paraense. Acervo. Extensão.

## RESUMO EXPANDIDO

Os encontros Sarauparauara são ações do projeto de extensão *Sarauparauara: encontros musicais em primeira vista*, da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Já em sua sexta edição, o projeto promove encontros semanais e mostras musicais com o objetivo de possibilitar aos seus participantes maior conhecimento do repertório musical parauara (paraense), por meio da interação através da apreciação e da execução musical em primeira vista.

Em razão da pandemia de covid-19 neste ano de 2020, os encontros, previstos para acontecer semanalmente, de forma presencial, foram suspensos. No entanto, para manter o projeto em funcionamento, as atividades se concentraram no Acervo Sarauparauara, com a continuidade de sua digitalização e organização (sobre o Acervo, ver CONTENTE; GOMES; LIMA, 2019). Oportunamente, então, este texto traz reflexões sobre esses encontros a partir do material do acervo que foi trabalhado pelos participantes do projeto. Parte-se da premissa de que o material

utilizado na prática de leitura musical nos encontros presenciais, como as partituras de obras parauaras, bem como gravações e registros diversos, vem do acervo ou é posteriormente incorporado a ele.

Como uma ampliação da abordagem apresentada no 46º Encontro de Arte de Belém – ENARTE Acadêmico, que discute o projeto a partir das teorias de Eventos quanto aos processos de planejamento, organização, realização, avaliação e encerramento, o presente resumo trata da fase do *per* ou *trans-evento* (realização) (MATHIAS, 2007), sobretudo no que concerne aos encontros semanais, por considerar que a discussão sobre essa fase poderá servir como continuidade do exercício de reflexão sobre as ações do projeto. A reflexão sobre a etapa subsequente, do *pós-evento* (avaliação e encerramento), bem como a ampliação dessas discussões já apresentadas, poderá ser tratada em outro texto.

A fonte para a reflexão aqui apresentada é o próprio acervo Sarauaparauara, que contém, além de partituras de obras de compositores parauaras, diversos registros dos encontros presenciais, como marcações nas cópias, feitos nos momentos de leitura, assim como programas e gravações em áudio e vídeo resultantes de encontros e mostras, e ainda, arranjos e relatórios. A partir do manuseio e organização desse material tornou-se possível rememorar as ações que aconteceram nos encontros e refletir sobre elas.

Para o planejamento dos encontros toma-se como norte o objetivo do projeto, ou seja, a promoção do conhecimento de repertório parauara por meio de leituras musicais em primeira vista. Vigente desde 2015, o projeto tem como público-alvo a comunidade musical que frequenta os encontros, em sua maioria alunos e professores dos cursos técnicos da EMUFPA, além de músicos convidados e voluntários.[1]

A dinâmica desses encontros acontece pela interação entre os participantes no processo de leitura musical, resultando em performance coletiva ao final de cada encontro ou podendo culminar em mostras musicais posteriores, destinada ao grande público. Para os encontros são escolhidas obras do acervo do projeto, podendo ser incluídas obras propostas pelos participantes. Em geral, mudam-se as obras a cada encontro, exceto na preparação das mostras ou apresentações musicais, quando as mesmas são repetidas em estudos e ensaios até a apresentação.

[1] Sobre as ações do projeto, ver Contente e Gomes (2017), e Contente, Gomes e Nascimento (2018).

Nos encontros é comum fazer-se a adaptação das obras para a leitura, a fim de se promover a participação de todos os presentes. Uma obra escrita originalmente para canto e piano, por exemplo, poderá ser adaptada do canto para um outro instrumento melódico e do piano para outro instrumento harmônico, como o violão, e vice-versa. Para isso são observados os limites de cada instrumento e as possibilidades dessa adaptação, em geral, apontadas pelos próprios participantes no ato da leitura. Nesse sentido, assim como o compositor e o editor, o leitor não é passivo diante das partituras, mas tem a possibilidade de agir sobre o texto, "modificando-o em sua prática" (VIEIRA, 2012). De acordo com essa autora, "esse raciocínio parece ser anunciado pela dupla identificação do leitor como 'intérprete' e 'ouvinte'. O intérprete é o leitor que executa o texto musical, com uma margem para que ele acrescente à obra o seu ponto de vista" (VIEIRA, 2012, p. 145). Em algumas situações, quando há grupos de participantes maiores, com instrumentos diversos, em configurações similares às bandas de música ou orquestras, as obras são encaminhadas a arranjadores, para a devida adaptação e execução.

O trabalho de leitura e releitura nos encontros aparece nos registros feitos nas cópias das partituras, nas quais os participantes fazem intervenções ou marcações a lápis ou caneta, antecedendo a primeira leitura ou após ela. Essas marcações são frequentes nas obras lidas pelos instrumentistas de cordas friccionadas (inserção de dedilhados e arcadas) e dos tecladistas e violonistas (dedilhados e cifras); além disso, são frequentes as marcações de dinâmica e fraseado, que envolvem a execução de todos os músicos participantes, instrumentistas ou cantores. As indicações dos músicos mais experientes, como professores ou alunos mais adiantados, são recorrentes e, após verificada sua pertinência, são geralmente acatadas pelo grupo, que passa a utilizá-las nas próximas execuções.

**Figura 1**: Encontro do mês de outubro de 2019, com leitura de obra de Waldemar Henrique e arranjos feitos para o grupo, contando com a presença do arranjador (Foto: Acervo Sarauparauara).

Outra dinâmica importante no ato de leitura se dá quando o compositor e/ou arranjador da obra a ser lida está presente no encontro, podendo haver decisões criativas por parte do mesmo em relação ao grupo que lê ou executa a obra ou arranjo. Algumas dessas decisões são também sugeridas pelos músicos participantes.

**Figura 2**: Encontro em maio de 2019, contando com a participação do Prof. Leonardo Coelho de Souza (EMUFPA), que trocou experiências sobre suas composições (Foto: Acervo Sarauparauara).

A presença de músicos convidados externos à EMUFPA interagindo com os participantes internos promove uma rica troca de conhecimentos musicais. Na maioria das vezes esses músicos convidados já atuam no meio profissional da música e trazem para os encontros suas experiências de atuação musical, nem sempre relacionadas somente à leitura e escrita musicais, mas que envolvem outras habilidades utilizadas em diferentes lugares de atuação musical, como por exemplo, em bares, restaurantes, casas de shows, rodas de choro e demais espaços de atuação musical.

Após os encontros, as obras, incluindo as cópias, são novamente organizadas no acervo, que agora contém registros e memórias dos encontros; as marcações ou adaptações feitas representam as melhores decisões tomadas naqueles momentos, material que poderá ser revisitado pelos participantes em outros encontros. Destaca-se novamente que esses registros são feitos em momentos de interação, pela troca de conhecimentos entre os participantes: alunos e professores; instrumentistas, cantores, compositores e arranjadores, do meio acadêmico ou de fora

dele. Esses conhecimentos transitam entre as vertentes do erudito e do popular e estimulam os alunos a ter e/ou compartilhar experiências de atuação profissional importantes para a formação que buscam na EMUFPA.

**Figura 3**: Partitura de violino 2 da obra “Chovendo nas Mangueiras”, de Ziza Padilha e Zé Maria Siqueira, com marcações feitas pelos participantes.

Com a entrada e/ou retorno desse material musical ao acervo do Sarauparauara, que também é da EMUFPA, o projeto busca promover a constante produção musical de compositores paraenses. E, por meio das adaptações das obras, seja por arranjadores ou na própria interação entre os participantes nos encontros, é possível manter viva e constante a execução dessas obras. Assim, o acervo demonstra-se um importante meio para que o projeto possa cumprir seu propósito de divulgar e tornar mais conhecida para o público a produção musical parauara.

**Referências**


CONTENTE, Alexandre Lucas do Carmo; GOMES, Celson Henrique Sousa. Encontros Sarauparauara: experiências musicais em primeira vista. *In*: ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM: ENARTE ACADÊMICO, 44., 2017, Belém. *Caderno de resumos...* (No Prelo).

CONTENTE, Alexandre Lucas do Carmo; GOMES, Celson Henrique Sousa; NASCIMENTO, Ana Flávia Silva do. Acervo Sarauparauara: construção e uso. *In*: ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM: ENARTE ACADÊMICO, 45., 2018, Belém. *Caderno de resumos...* (No Prelo).

CONTENTE, Alexandre Lucas do Carmo; GOMES, Celson Henrique Sousa; LIMA, Khatarine Kimbberly Lima e. Encontros e Mostras Sarauparauara Enquanto Eventos: outras leituras. *In*: ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM: ENARTE ACADÊMICO, 46., 2019, Belém. *Caderno de resumos...* (No Prelo).

MATHIAS, Marlene. *Organização de eventos*: procedimentos e técnicas. 4. ed. Barueri: Manole, 2007.

VIEIRA, Lia Braga. Nas rotinas do cotidiano: educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX. *Revista da Abem*, Londrina, v. 20, n. 29, p. 143-158, 2012.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE MÚSICA

47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM
ENARTE ACADÊMICO

## GROOVES DO PARÁ – E-BOOK

Walter da Silva ALMEIDA
Escola de Música da UFPA – walter@ufpa.br

**Palavras-chave:** *E-book*. *Groove*. Bateria. Percussão. Pará.

### RESUMO EXPANDIDO

*Grooves do Pará – E-book* é resultado de nossa pesquisa de mestrado intitulada *Grooves*[1] *do Pará*: Transcrições, adaptações e variações para a bateria dos ritmos Carimbó, Samba de Cacete e Lundu Marajoara, iniciada em Agosto de 2018 que culminou com ações extensionistas - proporcionando benefícios ao ensino - realizadas através do projeto de extensão intitulado Grooves do Pará: Carimbó, Lundu Marajoara e Samba de Cacete, iniciado em 2019 na Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPA.

Versaremos aqui de forma sucinta acerca da trajetória percorrida, que deu origem ao livro digital, contendo partituras transcritas da percussão adaptadas e transcritas para a bateria do Carimbó de Vigia do Samba de Cacete de Cametá e do Lundu Marajoara de Soure.

Desde 2000, ano de nosso ingresso como aluno no Conservatório Estadual Carlos Gomes, vimos despertando o interesse acerca dos ritmos paraenses aplicados na bateria. De 2003 a 2013, como baterista e percussionista do Exército, de 2013 a 2016, como baterista e percussionista na Banda

[1] *Groove* é um termo comumente utilizado entre bateristas que significa levada ou condução rítmica. Nesse sentido, cabe também identificar o referido termo como similar a “ostinato”, mais usado em música erudita para significar a repetição de um padrão melódico ou rítmico. Berendt e Huesmann (2014) definem *groove* também como *patterns* (padrões) das vozes se cruzam e se interpenetram causando um efeito de espontaneidade na condução do ritmo.

da Guarda Municipal de Belém, tendo tocado com diversos músicos do cenário regional tais como: Pinduca, Fafá de Belém, Nilson Chaves, Félix Lobato, Luís Pardal. Esse tempo todo, indagando aos músicos, aos regentes e arranjadores acerca de como tocar os ritmos paraenses na bateria, encontramos pouquíssimas explicações a não ser o conhecimento empírico limitado a três grooves sem explicações consistentes acerca do porquê de serem executados de tal forma.

Ingressando na EMUFPA como professor efetivo de bateria em Abril de 2016, foi possível percebermos que a nossa inquietação era de igual forma a inquietação dos alunos, bem como de outros diversos percussionistas e bateristas, além de músicos em geral. Como em pleno século XXI com tantas publicações de diversos livros direcionados e aprofundados ao estudo da bateria em diversos ritmos do mundo inteiro, sobretudo no que tange aos ritmos brasileiros, possuímos apenas um livro versando de forma integral sobre ritmos paraenses adaptados à bateria? Todos queríamos respostas.

A partir de então, cada vez mais interessado na investigação sobre os *"grooves"*, realizamos, em junho de 2019, um evento acadêmico na EMUFPA denominado *Grooves do Pará,* com vistas a diálogos sobre a temática em questão no meio *baterístico*[2] de Belém.

Evento acadêmico com a participação de mais de 100 integrantes – alunos de bateria da EMUFPA, de outras instituições e, bateristas e percussionistas autodidatas, fato que evidenciou o anseio por aprendizado sobre os ritmos paraenses e suas adaptações para a bateria (Fig. 1).

**Figura 1**: Fotografias do evento acadêmico, em 2019. Acervo do autor.

[2] Expressão usada comumente para se referir a qualquer assunto que seja inerente aos bateristas ou à bateria.

Durante a pesquisa bibliográfica encontramos Matos (2004), único livro didático abordando integralmente ritmos paraenses adaptados à bateria, cujo autor esteve no evento supramencionado, que possui sua relevância, porém a existência de apenas “um livro” denotava a escassez de materiais desta natureza, explicando provavelmente a razão das poucas e vagas respostas sobre ritmos paraenses para a bateria, fato que justificava e ainda justifica sobremaneira a produção de materiais didáticos com este enfoque.

Realizar um recorte geográfico foi necessário, dada a imensidão de nosso estado que, segundo dossiê do Iphan de 2014, relata existir mais de 40 municípios onde incidem o Carimbó no Pará (IPHAN, 2014, p. 72). Logo escolhemos Vigia para o Carimbó, Cametá para o Samba de Cacete e Soure para o Lundu Marajoara, os três ritmos de maior interesse da comunidade baterística investigada.

No mestrado, após a pesquisa de campo nos municípios, a produção do *E-book*, que é parte integrante da pesquisa desenvolveu-se através de três principais etapas: 1ª) transcrições, 2ª) adaptações e 3ª) variações para a bateria dos ritmos investigados. A transcrição foi compreendida e realizada a luz de (BOTA, 2008) que define:

> A transcrição musical como um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão [...] no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. (BOTA, 2008, p. 1).

Após um período de experenciação do presente pesquisador imergindo nas práticas performáticas dos grupos investigados a saber, 4 (quatro) grupos de Carimbó de Vigia, 2 (dois) grupos de Lundu Marajoara de Soure e 1 (um) grupo de Samba de Cacete de Cametá, a primeira etapa – transcrições em grade - da percussão – se deu após exaustivas audições. Além disso, após cada audição, realizou-se análises musicológicas das 7 (sete transcrições) descritas no artigo.

A segunda etapa – adaptações transcritas para a bateria, ao todo 7 (sete) *grooves* – também seguidas de análises musicológicas. Esta fase deu-se no intuito de transferir da percussão para a bateria tudo quanto fosse possível do idioma percussivo. A conclusão desta etapa foi levar o material para a sala de aula para apreciação, experenciação e aprovação dos alunos.

A terceira etapa – variações – ao todo, 35 (trinta e cinco) novos *grooves*, ou seja, 5 (cinco) variações para cada uma das 7 (sete) adaptações – se deu após indispensáveis experimentações e análises dos alunos. Além disso, a fim de otimizar a compreensão das partituras, cada uma das variações foi gravada em estúdio pelo presente pesquisador e pelos alunos e, os áudios foram inseridos no *E-Book*.

A figura 3 demonstra uma ideia sucinta da concepção musical e visual inserida no *E-book*, que teve sem seu escopo 42 dois *grooves* inéditos para a bateria, baseados nas transcrições de cada grupo investigado em campo. Além disso, foram criados para cada um dos 42(quarenta e dois *grooves*) uma série de exercícios preliminares denominado "aprendendo o groove", totalizando assim mais de 300 (trezentos) exercícios para o aprendizado técnico na bateria nos ritmos paraenses (Fig. 2).

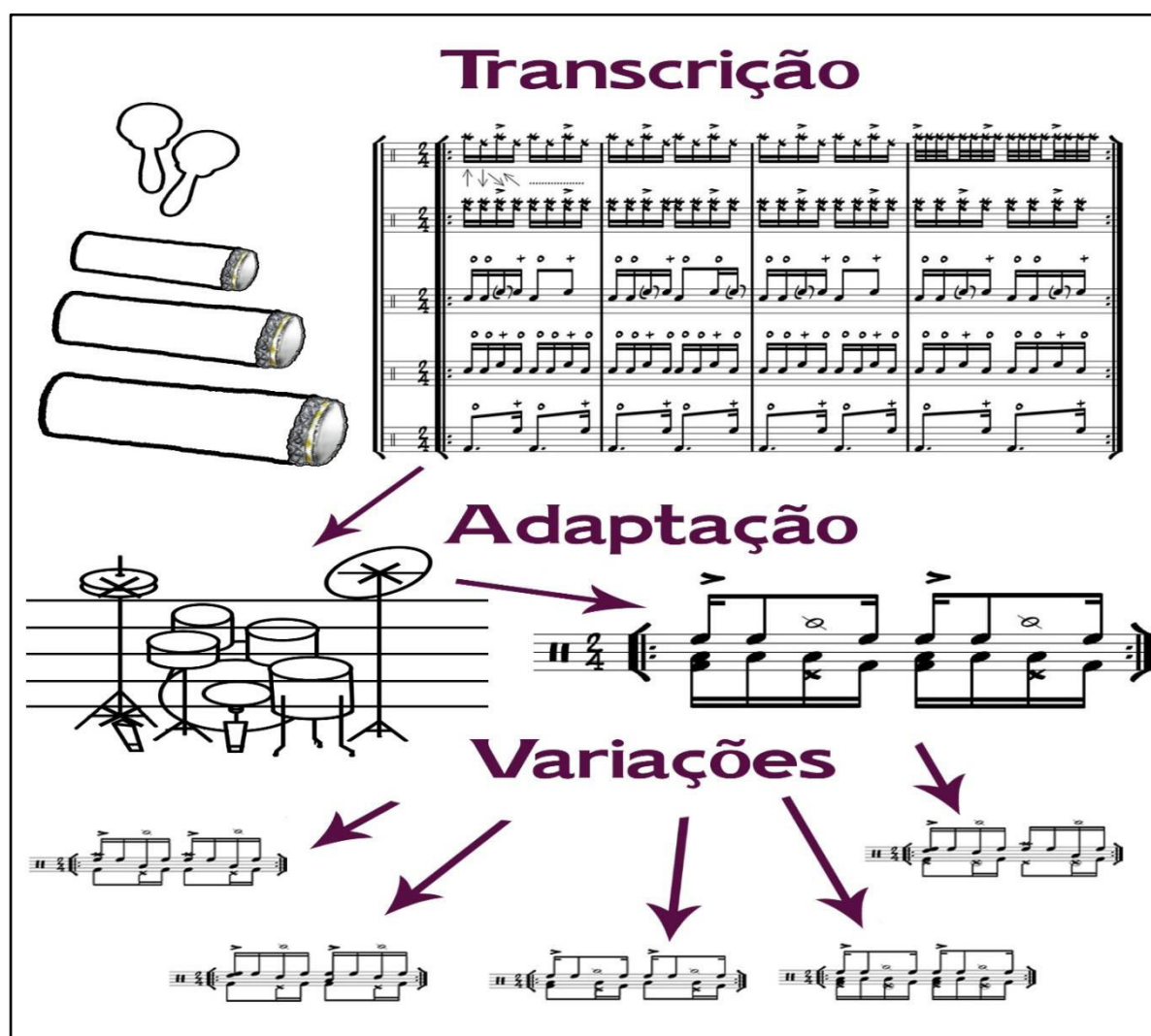



**Figura 2**: Exemplos de transcrição e adaptação. Material elaborado pelo autor. Acervo do autor.

Também foram adicionadas ao *E-book* bulas de sinais para a percussão e para a bateria a fim de que qualquer leitor possa compreender cada símbolo e seus respectivos significado nas partituras, além de notas técnicas textuais ilustradas a fim de detalhar a execução de técnicas específicas de características peculiares aos *grooves* adaptados para a bateria. Os áudios em formato mp3 – facilmente executáveis em qualquer dispositivo eletrônico – foram inseridos em ícones clicáveis junto ao arquivo em PDF, tornando o *E-book* uma espécie de livro vivo que aproxima ainda mais o estudante da compreensão rítmica descrita no trabalho (Fig. 3).

**Figura 3**: Groove Beija-Flor. Elaboração do autor.

Além disso, constam no *E-book* depoimentos de quatro bateristas paraenses, um baterista manauara, todos pesquisadores dos ritmos paraenses, e um aluno representando os discentes do CTIM de ateria da EMUFPA.Quanto aos elementos didáticos, citam-se também e, por fim, a organização em cores específicas para cada ritmo por grupo investigado (Fig. 4).

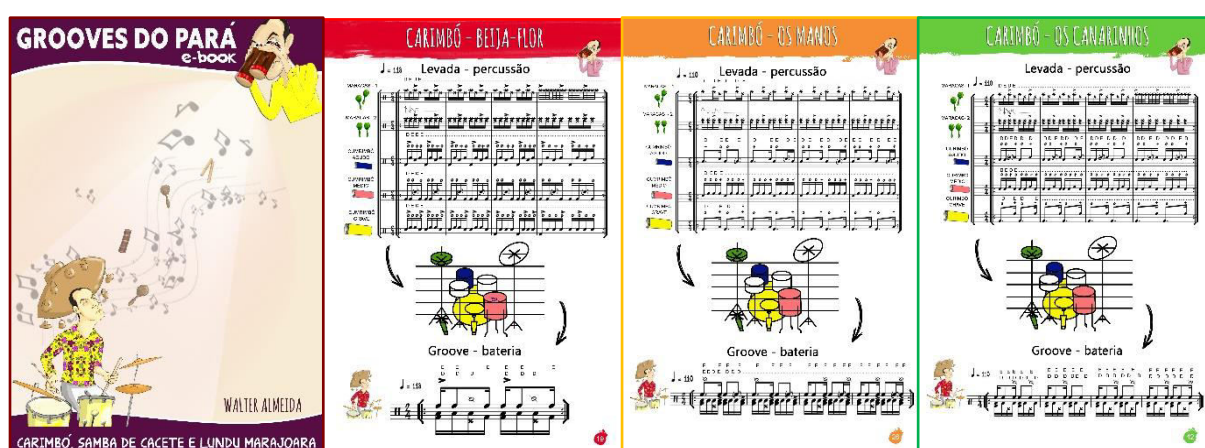



**Figura 4**: Capa e páginas iniciais – *Beija-Flor*, *Os Manos*, *Os Canarinhos*, nas páginas 1, 19, 26 e 42 do *E-book*. Acervo do autor.

A percepção das manifestações rítmicas de cada grupo em sua respectiva localidade foi centrada na transcrição e análise musical como ferramentas metodológicas essenciais, em que a observação da percussão somada à descrição dos elementos rítmicos foi potencializada por meio da interação entre o pesquisador e os agentes dessas manifestações, viabilizando desta feita adaptações com verossimilhança das levadas. Ou seja, a transcrição da percussão foi realizada como parte fundamental neste processo inicial de adaptação para a bateria, que acompanhada dos relatos contextualizados da pesquisa de campo e das análises musicais, coadunam-se com a afirmativa de Cardoso: "um texto descritivo deve acompanhar a transcrição, não como um simples complemento, mas como parte integrante da própria transcrição" (CARDOSO, 2006, p. 72).

Por fim, com o resultado alcançado é possível afirmar que *Grooves do Pará – Ebook* interage com a comunidade baterística, otimizando a formação técnica profissionalizante do Curso Técnico em Instrumento Musical – bateria da EMUFPA, com futuros desdobramentos ainda não mensuráveis à comunidade musical brasileira.

**Referências**

BERENDT, Joachim E.; HUESMANN, Günter (rev.). *O Livro do Jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. Trad. Rainer Patriota e Daniel Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2014.

CARDOSO. Ângelo N. *A linguagem dos Tambores.* Salvador, 2006. 245f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2006.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê do Carimbó:* Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Belém – PA: IPHAN, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf. Acesso em 10 nov. 2020.

MATOS, Charles. *Batuques Amazônicos: Ritmo do folclore amazônico adaptados à bateria*. Belém: Instituto de Arte do Pará, 2004.

# GRUPO DE FLAUTAS DA EMUFPA: A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO DE APRENDIZADO MUSICAL COLABORATIVO

Ariel ALVES
Escola de Música da UFPA (EMUFPA) – arielalves@ufpa.br

**Palavras-chave:** Flauta transversal. Música de câmara. Ensino. Grupo de flautas.

## RESUMO EXPANDIDO

A formação de grupos musicais no âmbito da Escola de Música da UFPA tem se consolidado ao longo dos anos como uma importante ferramenta de ensino dos principais aspectos que envolvem a atuação profissional do músico. É possível identificar dentro da própria estrutura pedagógica dos cursos desenvolvidos pela Escola o incentivo à prática musical em conjunto. Com isso, além de contribuir para o aprendizado de música dos discentes, os grupos musicais formados na Escolasão também responsáveis por integrar seus docentes e discentes aos processos de produçõesartísticas e culturais dentro e fora do Estado do Pará. Nesse contexto, o Grupo de Flautas da EMUFPA, coordenado pelo Prof. Me. Ariel da Silva Alves, surge como uma proposta de caráter extensionista visando promover nos discentes da disciplina Flauta Transversal o desenvolvimento da personalidade artística e inseri-los nos processos de produçõesartísticas e culturais por meio de recitais, espetáculos e concertos.

Formado por alunos, ex-alunos, professores e convidados, utilizando exclusivamente instrumentos da família da flauta transversal, o Grupo de Flautas da EMUFPA começou a desenvolver os seus primeiros trabalhos no ano de 2019, quando se apresentou no Recital da Classe de Flautas da EMUFPA, ocorrido em novembro de 2019, e no 46º Encontro de Arte de Belém (ENARTE),

ocorrido em dezembro do mesmo ano. Nessas duas ocasiões de apresentação do grupo foi possível identificar as potenciais contribuiçõesque esse trabalho poderia fornecer aos discentes da disciplina Flauta Transversal. Verificou-se durante os ensaios que as atividades desenvolvidas favoreciam à construção de um ambiente de aprendizagem mais colaborativo. Também foi possível identificar que as atividades desenvolvidas em grupoinfluenciaram positivamente no interesse dos participantes pela disciplina, motivando-os a buscar mais conhecimentos sobre o repertório do instrumento e seus processos interpretativos. Além disso,para a maioria dos participantes, tocar em público se mostrava uma situação muito desafiadora e, através de relatos de alguns participantes, foi possível constatar que as apresentações realizadas contribuíram para encorajá-los a vivenciar essa experiência. Com isso, neste ano de 2020 surgiu a ideia de oficializar o Grupo de Flautas como um projeto de extensão e torná-lo grupo oficial da EMUFPA.

A flauta transversal, com sua riqueza sonora e sua gama de possibilidades tímbricas, tem como característica a versatilidade e,assim, ela atua com grande destaque nos diversos campos da música. Dessa forma, o Grupo de Flautas da EMUFPA possui em seu repertório obras que vão desde a música tradicionalde concerto até obras de tradições folclóricas presentes no cotidiano das comunidades locais. Visando uma maior aproximação desse projeto com a sociedade e a comunidade local, uma das propostasé levar esse trabalho às comunidades através apresentações em igrejas, escolas, hospitais, casas de abrigo, além de ambientes tradicionais de circulação das artes, como teatros, museus, entre outros.

A realização desse projeto justifica-se pela sua capacidade prática de integrar os conhecimentos desenvolvidos em sala de aula às demandas de atuação profissional do flautista no âmbito da produção cultural do Estado do Pará. Além disso, os participantes passam agora a contar com um ambiente ainda mais colaborativo para o seu desenvolvimento musical, que propicia momentos de troca de saberes entre os integrantes, tornando assim o ambiente de aprendizagemainda mais favorável.Esses aspectos demonstram a importância da prática da música de câmara no processo de formação profissional do músico. Dentre os vários benefícios que essa atividade propicia, ela permite a ampliação da visão do aluno quanto as possibilidades estéticas musicais e também da sua atuação artística,considerando os mais diversos tipos de formações instrumentais que podem ser explorados: duos, trios, quartetos, quintetos de sopros, entre outros. Nesse sentido, Carvalho e Ray (2006, p. 1028) afirmam que a prática de música de câmara "[...] proporciona ao aluno a busca de sua maneira de expressar artisticamente e manter sua própria identidade, sem medo de ser único na sua maneira de ser". Apesar de ser um trabalho coletivo, as autoras consideram que esse

tipo de trabalho contribui para a aquisição de competências individuais que se relacionam com aspectos fundamentais da expressão artística.

Com base no livro *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, do autor Aaron Williamon (2004), as implicações pedagógicas de projetos como este são inúmeras e elas atuam basicamente sob três aspectos importantes da formação do músico profissional - técnico; artístico; profissional. Nesse sentido, o presente projeto de extensão compreende esses aspectos como os pilares que fundamentam as ações do grupo, buscando desenvolver em seus participantes competências necessárias para o seu desenvolvimento musical e profissional. Quanto ao aspecto técnico, esse trabalho visa desenvolver nos alunos competências como: o controle de tempo, intensidade (dinâmicas), articulação, timbre e afinação; o conhecimento relativo ao contexto histórico e cultural das obras, visando uma melhor interpretação; a boa postura corporal e presença de palco; a projeção de som; a qualidade sonora; saber conjugar timbre e volume para o equilíbrio sonoro do grupo; desenvolver o sentido de afinação em grupo. Quanto ao aspecto artístico, esse trabalho tem o intuito de desenvolver competências como: ter conhecimento e consciência da sonoridade do grupo; saber conjugar a audição e visão como forma de comunicação e articulação entre os integrantes do grupo; adquirir noção da diferença de execução de partes solistas ou de acompanhamento; desenvolver o fraseado e a musicalidade, fomentar a autonomia artística do aluno. Quanto ao aspecto profissional, esse trabalho tem o intuito de desenvolver competências como: promover a aquisição de hábitos de trabalho; desenvolver o sentido de responsabilidade; promover a interação musical; fomentar a interdisciplinaridade.

Devido às condições de isolamento social impostas pela pandemia causada pelo vírus da Covid-19 no ano de 2020, várias atividades programadas, especialmente as que envolviam o ajuntamento de pessoas, ficaram impossibilitadas de serem realizadas. Diante disso, os resultados esperados das ações propostas para o Grupo de Flautas da EMUFPA ficaram bastante prejudicados. Mesmo diante disso e dos vários problemas relacionados, como a falta de acesso à internet de qualidade, a falta de um espaço adequado para o estudo do instrumento, as dificuldades com o manuseio das plataformas digitais, o Grupo de Flautas da EMUFPA se propôs a realizar a gravação de três obras do repertório selecionado para o ano de 2020, como uma espécie de recital virtual. As obras gravadas foram: *Minueto e Badinerie da Suíte em Si menor* de J. S. Bach, BWV 1067; *Luiza* de Tom Jobim; *Tico-tico no fubá*de Zequinha de Abreu.A proposta é disponibilizar esse material nas redes sociais com a criação de um canal no *YouTube* relacionando os trabalhos realizados pelo grupo.

Diante das atividades realizadas até aqui e as contribuições verificadas, podemos refletir que a estimulação à formação de grupos e à aprendizagem musical coletiva é de grande ênfase em instituições de ensino de música. Isso se justifica pela natureza do processo de produção musical, que na maioria das vezes requer o trabalho em equipe, capacidade fundamental no mundo atual do trabalho. Ainda, a interação entre os alunos num ambiente colaborativo é fator de enriquecimento e ampliação do processo individual de aprendizagem e a cooperação é uma capacidade importante para a formação pessoal. Numa época em que a disputa apresenta-se como um caminho viávelà realização profissional, torna-se necessário construir uma educação que privilegie valores que fomentem a colaboração e o convívio social.

**Referências:**

CARVALHO, Vivian Deotti; RAY, Sônia. Intersecção da prática camerística com o ensino do instrumento musical. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais*. Brasília: UNB, 2006, p. 1027 -1031.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence*: Strategies and techniques to enhance performance. Londres: Oxford University Press, 2004.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE MÚSICA

47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM
ENARTE ACADÊMICO

# HISTORIOGRAFIA DA CLARINETA NO PARÁ: INTRODUÇÃO À PESQUISA HISTÓRICA SOBRE O INSTRUMENTO

Herson Mendes AMORIM
EMUFPA – hersonamorim@ufpa.br

Thiago de Araújo LOPES
Instituto Carlos Gomes – thiagoclar@hotmail.com

Marcos Jacob Costa COHEN
EMUFPA – marcosjacobcohen@yahoo.com.br

**Palavras-chave:** Historiografia. Clarineta. Música. Pará.

## RESUMO EXPANDIDO

A pesquisa em clarineta é recente no Brasil, embora possamos encontrar um número já significativo de investigações sobre o tema. O levantamento feito por Silveira (2008) a respeito de trabalhos acadêmicos sobre clarineta no Brasil aponta produções a partir de 1940, sendo crescente o número de trabalhos até os dias atuais, com aumento significativo a partir da última década do século XX. Entretanto, a maior parte das investigações dizem respeito a performance, educação musical por meio do instrumento e repertório. Poucos são os trabalhos que se debruçam no segmento historiográfico do instrumento. Por essa razão há uma lacuna enorme no que diz respeito à história do instrumento, principalmente em outras regiões do país além do Rio de Janeiro, local onde as pesquisas historiográficas estão mais adiantadas. Não foram encontrados trabalhos que pesquisadores paraenses a respeito do tema. Dadas as dimensões continentais do Brasil, documentar esse tipo de informação se torna um desafio frente às possibilidades que se apresentam aos pesquisadores. A justificativa deste projeto é a necessidade de novas investigações historiográficas sobre clarineta, inexistentes até o momento em nossa região e,

portanto, iniciar uma catalogação que seja abrangente sobre a historiografia do instrumento no Estado do Pará, incluindo aspectos educacionais históricos.

No Brasil, a presença da clarineta é quase tão antiga quanto a própria origem do instrumento. Apesar de existirem poucas referências a respeito, sabe-se que a definitiva chegada da clarineta ao Brasil deu-se ou por meio da fixação da corte de Portugal no Brasil ou por meio da vinda das bandas militares que acompanharam D. João VI ao Brasil (BORBA, 1976 *apud* PIRES, 2000 apud SILVEIRA, 2009). Segundo Rezende (1989), a mais antiga citação da presença de clarinetas no Brasil é oriunda de Minas Gerais, no ano de 1783, onde se pode constatar a presença de duas clarinetas em um conjunto formado por ocasião da posse do novo governador geral Luiz da Cunha Menezes (REZENDE, 1989 *apud* SILVEIRA, 2006).

Diversos clarinetistas importantes, estrangeiros e brasileiros, atuaram no Brasil desde o final do século XVIII e início do século XIX. A maioria deles vinha da Europa e trabalhavam no Brasil em orquestras mantidas pelo império. Não havia, nessa época, ensino regular de instrumento pois não havia instituições de ensino de música no país, como afirma Silveira (2009):

> Tais fatos encontram sustentação na informação de que não havia instituições de ensino musical mantidas pelo governo imperial no Rio de Janeiro onde se pudesse aprender regularmente esse ou aquele instrumento musical (SILVEIRA, 2009, p. 94).

Não há registros precisos sobre a atuação didática desses clarinetistas, devido a esse tipo de ensino se dar de forma "particular", ou seja, em ambientes diferentes de instituições de ensino regulares (SILVEIRA, 2009). O império criou, posteriormente, diversas instituições musicais. Dentre elas, foi criado o Conservatório de Música no Rio de Janeiro, que no seu primeiro concurso, em 1855, contratou o professor Antônio Luis de Moura, que foi, segundo Silveira (2009), o primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil.

A história da clarineta em Belém remonta às primeiras bandas de música, presentes no Pará desde 1853, quando foi criada a banda da Polícia Estadual, conforme descreve Salles:

> No Pará, não apenas na capital, mas também em várias cidades interioranas, existem bandas tradicionais e algumas são centenárias ou estão beirando a esta idade provecta. A mais antiga é certamente a da polícia estadual, cuja organização data dos idos de 1853 (SALLES, 1985, p. 30).

Sobre a tradição paraense com instrumentos de sopro, Barros e Gomes (2004), escrevem que:

> A tradição musical no Pará com instrumentos de sopro é bastante rica e com desdobramentos em diversos contextos musicais, perpassando as fronteiras entre as instituições de ensino formal, as bandas de música da capital e do interior (BARROS; GOMES, 2004, p. 20).

Provavelmente, os primeiros clarinetistas que atuaram em Belém eram oriundos das bandas de música aqui presentes. Nas consultas realizadas em jornais antigos, foi possível encontrar poucas menções nominais a clarinetistas atuantes em Belém. No *Almanak – Administrativo, Mercantil e Industrial*, no período de 1868 a 1873, encontrou-se na seção "Músicos e professores de música instrumental e vocal" os nomes dos clarinetistas João de Deus Pinto, Leopoldino Protomartyr de Mello, João Brígido Monteiro e Jerônimo Emiliano França. Não foi encontrada até o momento qualquer menção de atividades pedagógicas relacionadas a qualquer destes clarinetistas em nenhum periódico da época, portanto, não se pode precisar qual deles atuava somente como músico ou professor. Foram encontradas menções a clarinetistas que atuaram como recitalistas em Belém, a saber: Raymundo João Carneiro, Eustáquio Pereira Rebouças e Francisco Ricardo Cavalcante de Albuquerque.

De acordo com a revisão da literatura da época, o primeiro curso de clarineta regular em Belém foi instituído pelo do Conservatório de Música, atual Instituto Estadual Carlos Gomes, em 1895. Salles (1995) relata, em seu texto *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*, que o primeiro professor de clarineta contratado para o Conservatório foi Hermenegildo Alberto Carlos, que também atuava como professor de harmonia, solfejo, oboé e corne inglês. Pode-se observar, pelas prerrogativas do professor, que ele, como a maioria dos músicos de sopro atuantes em Belém, era oriundo das bandas de música. O que sabemos a respeito deste professor, foi encontrado em periódicos da época. Ele era militar, tinha a patente de capitão, era professor de matemática em outras escolas de Belém, e atuava também como regente de bandas.

Em 1986, foi criada a Fundação Carlos Gomes e reintroduzidos os cursos de cordas e sopros no Conservatório Carlos Gomes. Foi a partir dessa época que o Conservatório contratou professores estrangeiros de clarineta, como o professor Jindrich Sidla, da República Tcheca, que deu aulas em Belém entre 1992 e 1993 e Oleg Andryeyev, da Rússia, que aqui lecionou de 1994 até 2004. Segundo relatos do professor Marcos Cohen, que também foi professor do Conservatório, o primeiro professor a dar aula no Conservatório após a criação da Fundação Carlos Gomes foi Jacob Cantão, que permaneceu ativo por muitos anos na instituição, sendo inclusive regente da Banda Sinfônica, até se retirar para trabalhar exclusivamente na Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

Na EMUFPA temos uma história um pouco mais recente, já que as atividades se iniciaram no ano de 1972. Nessa época, o professor era José Ribamar de Sousa, que também atuava como vice-

regente da orquestra sinfônica. Até o momento, há poucos registros sobre o professor José Ribamar.

Inicialmente, os esforços da pesquisa concentrar-se-ão em um recorte da história da clarineta na região de Belém, dadas as dimensões continentais do estado, o que demandaria tempo e recursos além do que a vigência proposta por esse projeto permite. Também inicialmente, o período que será pesquisado é da segunda metade do Século XIX, quando se tem notícias das primeiras bandas de música no Estado do Pará até a primeira metade do século XX.

Dada a importância da história da clarineta em Belém e no Estado do Pará, há a necessidade de investigação e catalogação de dados históricos sobre o instrumento e os personagens históricos com ele relacionados no decorrer dos séculos. Como receptores do legado deixado por esses personagens históricos, nosso desafio é reunir toda a informação disponível, tanto em registros históricos como em registros orais.

**Referências:**

AMORIM, Herson Mendes. *A Metodologia de Ensino da Clarineta em Belém do Pará*: Um estudo sobre as práticas de ensino em duas instituições locais e suas contribuições à profissionalização. Monografia (Especialização em Educação Profissional). Instituto a Vez do Mestre, Belém, 2013.

BARROS, Líliam; GOMES, Luciane. *Memória e História*: 40 anos da Escola de Música da UFPA. Belém: EDUFPA, 2004.

REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: Edição do autor, 1985.

SALLES, Vicente. Memória histórica do Instituto Carlos Gomes. Micro-edição do autor. 1995. *In*: BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria (org.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes*: 1895 – 1986. Belém-PA: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

SILVEIRA, Fernando José. Listagem comentada dos estudos acadêmicos e publicações sobre temas relacionados à clarineta no Brasil. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 115-127, 2008.

SILVEIRA, Fernando José. Antonio Luis de Moura: O primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.9, n. 1, p. 93-111, 2009.

# O LIVRO QUE CANTA

Adelbert Rodrigues de Santana CARNEIRO
Escola de Música da UFPA – adelbertcarneiro@hotmail.com

**Palavras-chave:** Música popular. *Songbook*. Livro. Escola de música. Vital Lima.

## RESUMO EXPANDIDO

Durante esses dois anos, tive a oportunidade de concluir o Mestrado Profissional, idealizando o Projeto Extensão *Songbooks da Amazônia – Vital Lima*. O livro tem como proposta o registro das principais composições de artistas da música popular produzida na Região Amazônia. O presente resumo apresenta o resultado do registro finalizado por meio de partituras em formato *lead sheet*, os elementos contidos nessas partituras são: o traçado melódico com letra e a cifra. O material passa pelo cuidado de uma editoração com *software* específico. O livro – concluído – apresenta um volume (boneca) trazendo: o registro da biografia do compositor, depoimentos de artistas sobre Vital Lima e as músicas transcritas, prontas para publicação, que integrarão uma coleção de livros valorizando a cultura musical Amazônica. O projeto sinaliza desta forma, em contribuir para o registro e divulgação de parte do repertório musical amazônico, ajudando ao acesso do público em geral, a produção musical dos artistas.

O objetivo do projeto foi desenvolver um volume no formato de *songbook*, contendo 30 músicas do artista amazônico Vital Lima. O livro foi construído no PROF-ARTES, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes), o produto apresentado fez parte do resultado, onde também indicou a aprovação no curso. O processo teve a importante contribuição das disciplinas do programa, a participação do orientador, além de entrevistas com artistas e consultas bibliográficas.

A pesquisa tem caráter qualitativo. Para uma boa abordagem, é de significativa importância, entender o processo, a nomeação dos significados e os fenômenos (GIL, 2007). Os procedimentos se classificam como um estudo de caso, em um minucioso aprofundamento do objeto, analisando seu comportamento em um contexto de um processo social relacionado: a uma instituição, um profissional, família e a comunidade.

A obra do artista Vital Lima, foi o motivo para escolhê-lo. Identidade amazônica e mistura de gêneros, suas composições caracterizam de forma exemplar a moderna e refinada música produzida na Amazônia. Na produção das partituras, o artista participou de todo o processo de transcrição, confirmando não só de forma auditiva, como também interagindo diretamente na escrita, configurando um cuidado criterioso com as partituras transcritas e revisadas pelo coordenador e colaboradores do presente projeto, que em seguida, foram editoradas em *software* específico.

A biografia foi idealizada pelo próprio Vital, além de colaborar com todo o material contando de forma precisa, a carreira musical do artista. Tal conteúdo será de grande exemplo para os alunos nas disciplinas de prática. O livro em sala de aula, trará desenvolvimento aos alunos, refinando suas habilidades musicais no âmbito da música popular. Há ensinos com olhares mais adequados para a formação musical de características populares, diferentemente do ensino tradicional aplicado nos conservatórios de música (ALMEIDA, 2016).

A partir do ano de 1988, os *songbooks* alcançaram um lugar de destaque no cenário artístico brasileiro, o professor Almir Chediak, inaugurou uma série de livros (coleção) em formato de *songbooks*, onde ele partia para uma significativa mostra, de caráter inovador, no meio artístico-musical da Música Popular Brasileira (MPB). Esse trabalho tem como foco o registro da linha melódica e da letra com as cifras, tudo devidamente autorizado pelo compositor.

A coleção inicia com a obra do compositor Caetano Veloso, com 135 composições registradas em partituras e letras, divididas em dois volumes (CHEDIAK, 1988). O livro também traz um conteúdo histórico contendo fotos, discografia, textos e entrevistas ilustrando a biografia.

Foi pelo lançamento, no ano de 1990, do *Songbook* Instrumental de Antônio Carlos Jobim, contendo um CD duplo que reuniu 32 faixas, que Almir Chediak (1990) foi vencedor do Prêmio Sharp 1995 como melhor disco de música instrumental. Dando sequência à obra, em 1994, o livro sobre a obra de Ary Barroso (CHEDIAK, 1994) foi produzido e, em seguida, outros bons trabalho vieram.

O *Songbook da Amazônia* une-se a pesquisa, a extensão e ao ensino, considerando de como se trata de uma ação extensionista que engloba e tem resultados para a pesquisa e o ensino. O projeto se torna de grande valia, considerando a pouca exploração no cenário regional, mostrando uma grande necessidade para alunos e profissionais da música.

O produto gerado do projeto, tem seu vínculo extensionista por meio da ação do professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), atuando nas atividades técnicas relacionadas à produção universitária, o público e a comunidade artística amazônica. O livro tem ação destacada no ensino, o *Songbook*, que, na sua construção elementar, é repertorial, transforma-se em instrumento de auxílio para as aulas de prática em conjunto em música popular da escola, habilitações criadas para atender o interesse de alunos e profissionais do ramo, onde a música feita no Pará e na Região Amazônica tem seu lugar cativo.

A pesquisa se faz presente no levantamento e na revisão bibliográfica, imprescindível, nas análises referentes ao processo de transcrição musical e na pesquisa biográfica para a idealização do *Songbook*. O livro, ao apresentar de maneira produzida um repertório específico, permite sua utilização por diferentes classes e níveis diferentes de estudantes de música. Para uso do repertório popular, Couto (2013), prioriza o uso do *Songbook* para discorrer sobre o ensino de teclado em grupo na universidade.

Com a idealização do projeto, é estabelecida uma relação benéfica entre músicos, compositores, alunos e professores da EMUFPA, músicos profissionais que atuam externamente à Universidade e, com a disponibilização do livro para a publicação, há um estímulo ao mercado editorial da região amazônica.

Segundo Lima (2014), o livro se torna um importante veículo de difusão e incentivo às atividades que envolvem a prática musical amazônica. A música de característica popular urbana produzida na Região Norte do Brasil, tem no *Songbook* da Amazônia um instrumento de valorização do trabalho dos compositores antigos e, agindo como um fator motivador para os mais novos.

As imagens a seguir ilustram o processo e o produto final. São fotografias de parte do material, tais como a transcrição, apresentação, biografia (Fig. 1), depoimentos, discografia, caricatura (Fig. 2), partitura, poema cifrado e capa (Fig. 3).

**Figura 1**: Transcrição, apresentação e biografia do compositor. Acervo pessoal do autor.

**Figura 2**: Depoimentos, discografia e caricatura do compositor. Acervo pessoal do autor.

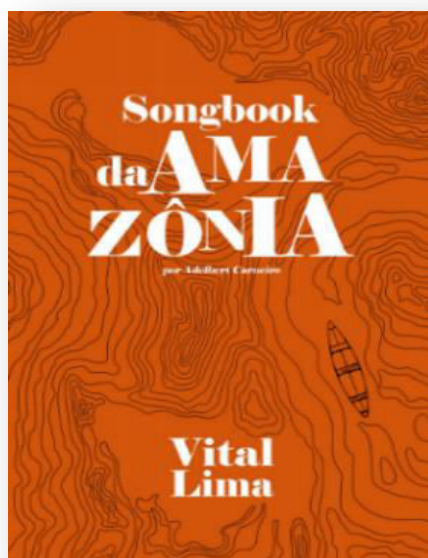
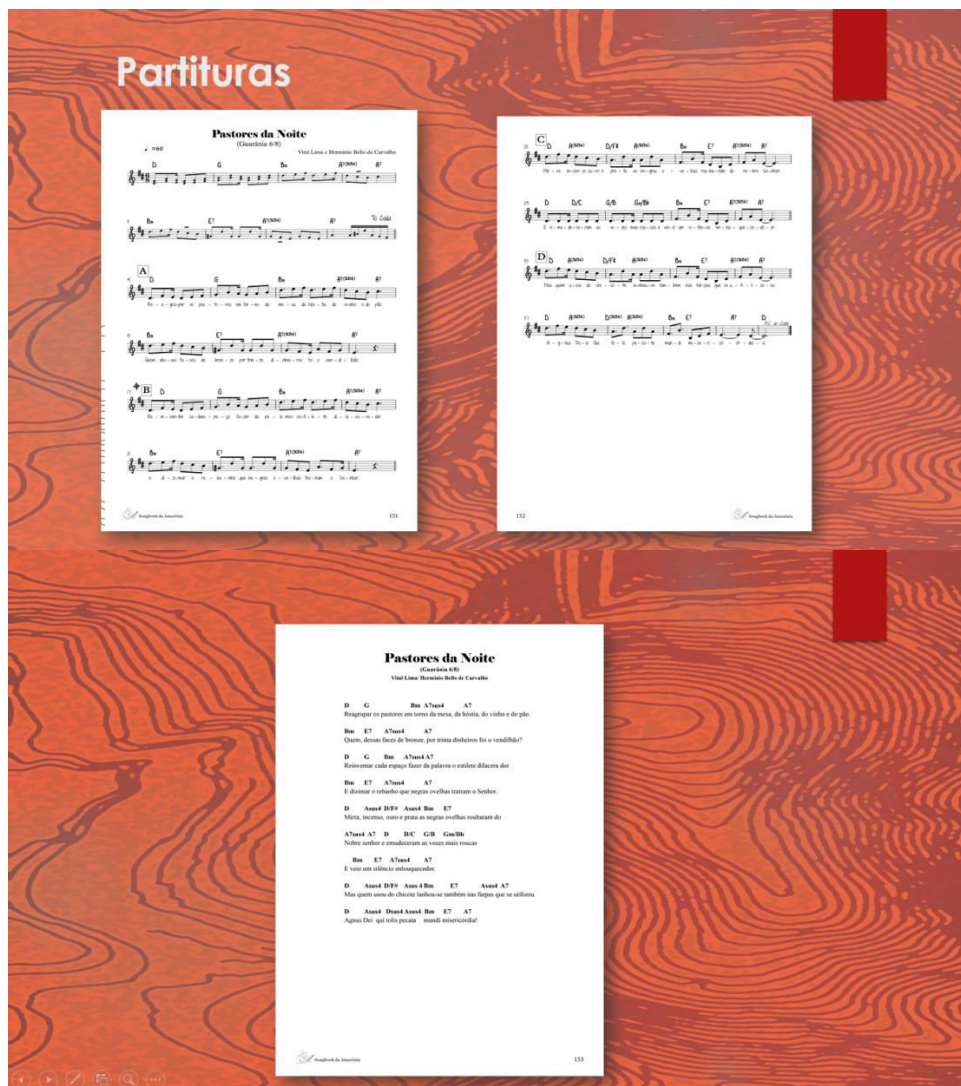



**Figura 3**: Exemplos de partitura, poema cifrado e a capa do *Songbook*. Acervo pessoal do autor.

A finalização do projeto de extensão desenvolvido na EMUFPA e alinhavado com o PROF-ARTES, que tem vínculo ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPG-Artes), introduz o repertório amazônico, tão necessário, para ser trabalhado com conteúdo nas disciplinas relacionadas à música popular.

O livro interage diretamente com o alunado, proporcionando um repertório representativo da Cultura da Região Amazônica, e ainda, ajudando a divulgar as obras dos compositores. Atendendo uma necessidade específica dos discentes dos espaços no ensino da música e do meio artístico musical amazônico, levando a cultural artístico-musical para outras Regiões do país e do mundo.

O *Songbook da Amazônia – Vital Lima* contribui para o cumprimento da missão e visão, da Universidade Federal do Pará, quanto ao desenvolvimento da Amazônia.

**Referências:**


ALMEIDA, Isac Rodrigues de. *Ligando os Pontos*: caminhos para a improvisação no jazz em diálogo com a música instrumental brasileira. Belém-PA, 2016. 32f. Artigo (Mestrado profissional em Artes). Mestrado Profissional em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Ary Barroso*. 2 v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. Partitura.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Caetano Veloso*. 2 v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988. Partitura.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. 3 v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. Partitura

COUTO, Ana C. N. do. O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular: aprendizagem através de práticas híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p.231-238, 2013.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2007.

LIMA, Iara. Especial: A cena musical do Pará não tem limites. *Revista O Grito! – Cultura pop, cena independente, música, quadrinhos e cinema*, Recife, 17 abr. 2014. Disponível em: https://www.revistaogrito.com/especial-a-cena-musical-do-para-nao-tem-limites/ Acesso em: 07 jan. 2017.

# PROJETO DE EXTENSÃO "CONCERTOS PARA BELÉM"

Lucas Cesar de Oliveira IMBIRIBA
EMUFPA – lucasimbiriba@gmail.com

**Palavras-chave:** Concertos. Oficina musical. Integração social.

## RESUMO EXPANDIDO

O presente Projeto de Extensão tem como objetivos a realização de shows e concertos para comunidades locais, com o interesse de levar a cultura e a música aos mais diversos palcos da região da grande Belém; a oferta de oficinas musicais como parte complementar da educação artística e civilizatória, criando parcerias com centros de ensino da rede pública (escolas primárias, secundárias e universidades), assim como Instituições de fomento à arte como SESCs, teatros e casas de espetáculo; a orientação de discentes da EMUFPA, através da elaboração de oficinas e concertos didáticos, promovendo a atividade artística e didática dos mesmos, auxiliando no desenvolvimento da atividade profissional e a inserção no mercado de trabalho; e a inclusão de um público em condições de vulnerabilidade social, por meio da atividade cultural. As apresentações servem como uma forma de difundir a riqueza musical de reconhecidos autores do repertório popular nacional e internacional. Igualmente, as oficinas previstas neste Projeto, e ofertadas *in locuo*, permitem o desenvolvimento artístico e cultural de indivíduos muitas vezes privados desta oportunidade por questões sociais, e que têm, possivelmente pela primeira vez, contato direto com o fazer musical.

Processos metodológicos que foram utilizados de maneira emergencial durante o Projeto de Extensão, por motivo da Pandemia do COVID-19:1. Criação de Arranjo para violão ou violão e voz de canções de grande reconhecimento internacional; 2. Gravação de Áudio do repertório arranjado

para violão ou violão e voz. 3. Gravação de Vídeo do repertório arranjado para violão ou violão e voz; 4. Publicação e divulgação em redes e mídias sociais para conhecimento e apreciação da população em geral; 5. Criação de Partituras e Tablaturas de arranjos para violão solo, disponibilizados para a comunidade; 6. Relatório Parcial, com apresentação dos resultados.

Na continuidade deste Projeto de Extensão, e após o isolamento social imposto pela pandemia do COVID-19, serão utilizados os seguintes processos metodológicos: 1. Contato com as Instituições parceiras do Projeto para agendamento e organização dos eventos musicais; 2. Preparação do programa musical através de ensaios incluindo alunos da EMUFPA, assim como elaboração de material didático para as oficinas previstas no Projeto; 3. Prática diária do repertório durante toda a duração do Projeto de Extensão; 4. Organização do cronograma de atividades e logística em conjunto com as Instituições parceiras; 5. Orientação de discentes da EMUFPA, objetivando desenvolver as habilidades artísticas e didáticas individuais para maior inserção no mercado de trabalho; 6. Relatório Final, com apresentação dos resultados.

O presente Projeto de Extensão cumpriu de forma alternativa, devido à pandemia do COVID-19, seus objetivos integrando as atividades artísticas às atividades didáticas.

Como não houve a possibilidade de realizar concertos e oficinas presenciais musicais, foram produzidos 6 (seis) vídeos de interpretações instrumentais e vocais de obras distintas, a saber: *Quarantine* (Fig. 1), de autoria do Coordenador deste Projeto; *Don't Start Now*, da cantora Dua Lipa (Fig. 2); *Rain On me*,da cantora Lady Gaga (Fig. 3); *Enter Sandman*, da banda de rock Metallica (Fig. 4); *Your Love*,também de autoria do Coordenador deste Projeto (Fig. 5), e por último *Stairway to Heaven*, da banda de rock Led Zeppelin (Fig. 6). Todavia, antes de realizar as gravações como produto final, foi necessária a elaboração de arranjos das obras originais, traduzindo a linguagem da música *rock* e *pop* para o violão *fingerstyle*, o que teve como consequência a adaptação de elementos melódicos, rítmicos e da harmonia original para violão solo.Entretanto, para as canções autorais, foi necessário compor todo o arranjo instrumental e vocal da canção *Quarantine* (incluindo linhas de baixo, bateria, guitarra base e guitarra solo) e todo o arranjo vocal e instrumental no estilo violão *fingerstyle* para a canção *Your Love*.

Como forma complementar ao processo de composição,arranjo, gravação, filmagem e edição de tais produções audiovisuais, também foram elaboradaspartituras e tablaturas dos arranjos para violão solo das obras *Piratas do Caribe*, de Hans Zimmer(Fig. 7), e *Stairway to Heaven*, da banda Led Zeppelin (Fig. 8), as quais estão disponíveis deforma gratuita para alunos da EMUFPA e para

a comunidade violonística local. Ambos os arranjos de Piratas do Caribe e *Stairway to Heaven* se valeram da técnica de redução da instrumentação original das obras em questão, para o violão solo. No caso da obra *Piratas do Caribe* foi transposta as diferentes texturas criadas pela orquestra de cordas da gravação original, mantendo, sempre que possível o diálogo entre as diferentes vozes. Quanto ao arranjo da canção *Stairway to Heaven*, houve a redução de uma formação de banda de rock para violão solo, traduzindo os diferentes elementos percussivos da bateria, o lirismo e a agressividade do vocal, o contraponto do teclado, as linhas de baixo e, por fim, os *riffs* e solo de guitarra.

**Figura 1**: Vídeo interpretando arranjo da canção *Quarantine* – Lucas Imbiriba. Publicado no dia 28 de Abril de2020. Acervo pessoal do autor.

**Figura 2**: Vídeo interpretando arranjo da canção *Don´t Start Now* – Dua Lipa. Postado no dia 9 de Maio de 2020.

**Figura 3**: Vídeo interpretando arranjo da canção *Rain On Me* – Lady Gaga. Publicado no dia 25 de Maio de 2020.

**Figura 4**: Vídeo interpretando arranjo da canção *Enter Sandman* – Metallica, postado no dia 19 de Agosto de2020. Acervo do autor.

**Figura 5**: Vídeo interpretando canção *Your Love* – Lucas Imbiriba. Publicado no dia 15 de Setembro de 2020.

**Figura 6**: Vídeo interpretando arranjo da canção *Stairway to Heaven* – Led Zeppelin. Publicado no dia 26 de Outubro de 2020.

**Figura 7**: Partitura e tablatura do arranjo realizado para violão solo do Tema *He's a Pirate*, de Hans Zimmer.

**Figura 8**: Partitura e Tablatura do arranjo realizado para violão solo da canção *Stairway to Heaven* – Led Zeppelin.

Importante mencionar que o presente Projeto foi contemplado no edital PIBEX e conta com a participação de um bolsista que auxilia na criação de um site onde são postadas todas as atividades realizadas por este Projeto de Extensão.

Projetos de Extensão desta natureza são de extrema importância para a inclusão social de jovens e adultos em âmbitos educacionais da rede pública que, em sua grande maioria são privados do contato com a arte e a educação musical, pelo reduzido número de iniciativas públicas por parte do Estado e de incentivo na educação artística e cultural, tão necessários para o processo civilizatório do indivíduo dentro de uma perspectiva social. O contato com a música, talvez a linguagem artística mais eficaz para a comunicação dos sentimentos e afetos humanos, através de concertos e oficinas musicais, que é o contato direto com o fazer musical, sem dúvida permite gerar interesse pelo cultivo à arte por parte de uma comunidade, muitas vezes, desprovida de contato direto com a mesma. Igualmente, criar uma ponte entre a Escola de Música da UFPA, seus docentes e discentes, com a realidade circundante, é uma necessidade ou até mesmo uma missão enquanto Instituição de referência na região, promovendo, assim, a disseminação do seu conhecimento em outros âmbitos educacionais.

Neste sentido, o presente Projeto de Extensão se fará presente de forma continuada e presencial na comunidade local, com a participação de discentes da EMUFPA e dos centros de ensino alvo, tão logo as exigências de isolamento social da pandemia do Covid-19 sejam superadas.

**Referências:**

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. *Fique por dentro da ABEM*: Música nas escolas - Lei nº 11.769. [20--]. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/artsg2.asp?id=20. Acesso em 10 nov. 2020.

CRAVEIRO, Clélia. *Conheça a lei que determina a obrigatoriedade do ensino de música em todas as escolas do país a partir de 2012*. [2015]. Disponível em: https://www.simplesinformatica.com.br/site/conheca-a-lei-que-determina-a-obrigatoriedade-do-ensino-de-musica-em-todas-as-escolas-do-pais-a-partir-de-2012. Acesso em 10 nov. 2020.

# QUARTETO DE CORDAS DA EMUFPA: DESAFIOS E PERSPECTIVAS


Celson GOMES
EMUFPA –celson@ufpa.br

Cristian BRANDÃO
EMUFPA –cristianbrandao@ufpa.br

Joziely BRITO
EMUFPA – joziely@ufpa.br

Rodrigo SANTANA
EMUFPA – rodrigosantana@ufpa.br


**Palavras-chave:** Quarteto. Cordas. Música.

## RESUMO EXPANDIDO

O Quarteto de Cordas da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) teve sua estreia em 2016, como grupo residente dentro da programação do V Simpósio Internacional de Música da Amazônia – SIMA, que ocorreu em Belém-PA. Em 2017, com suas atividades voltadas à pesquisa de obras para a formação instrumental Quarteto de Cordas, os membros do quarteto passaram a investigar em obras de compositores brasileiros do século XX e XXI. Como resultado da pesquisa, o quarteto executou as obras investigadas em um concerto na sede da Associação Cultural Nova Acrópole de Belém – PA, no ano de 2017. Em junho desse mesmo ano participou do I Encontro Internacional de Música da UFPA, em parceria com instituições de ensino nacionais e internacionais. Também em 2017 iniciou efetivamente sua participação no Encontro de Artes de Belém. Nos anos de 2018 e 2019, as atuações nos eventos anuais da EMUFPA se mantiveram

com expansão para outros espaços culturais da cidade de Belém como Museu da UFPA, Museu Emílio Goeldi, SESC Boulevard e Igreja de Santo Alexandre.

Segundo Schubert (2018, p. 3), a busca na criação de obras fundamentadas em aspectos culturais, constrói junto ao grande público uma relação familiar o que faz da *performance* musical uma importante ferramenta de conexão artística. Diante disso, disponibilizar a comunidade o acesso a obras com linguagem familiar, faz da *performance* uma ação socializadora, favorecendo a comunicação entre artista e público.

Dando ênfase à escolha de repertório variado, o Quarteto de Cordas da EMUFPA, além de manter obras clássicas em seu catálogo, insere também a sua *performance* obras com novas texturas e experimentos sonoros como fomento a valorização da cultura contemporânea. Como exemplo de proposta envolvendo repertorio brasileiro podemos citar o concerto realizado em outubro de 2017 no auditório do SESC Boulevard, em Belém. Nesse concerto, foram executadas obras inéditas de jovens compositores brasileiros como *Cantigas e Cantares*, de Tom K, *O Santeiro de Tinguijada*, de Danilo Guanais, *Trilha nº 1*, de Rodrigo Faleiros, *Sem Palavras*, de Emanuel Cordeiro e *Bola na Parede*, de Flávio Fonseca. Além disso, destaca-se também a inserção de repertório parauara como *Para Minha mãe* e *Irurá*, de Vicente Fonseca, *Retumbão* e *Morena Penteia o Cabelo*, de Mestre Verequete.

Portanto, ao longo de três anos, o Quarteto de Cordas da EMUFPA se consolidou através de importantes atividades de pesquisa e extensão, ratificando suas ações relacionadas também à formação artística dentro do contexto histórico da música de câmara. Ressalta-se, ainda, a sua contribuição para a promoção de conhecimento relacionado às composições de obras musicais escritas para quarteto de cordas, tanto no âmbito brasileiro quanto internacional.

Em 2020, devido à pandemia do Coronavirus, em que se impuseram medidas de afastamento social, todas as pessoas, assim como as diversas ações realizadas no âmbito das universidades, como as relacionadas à arte e cultura, precisaram se adequar a essa nova realidade. Houve a intensificação do uso das redes sociais e de programas *on-line* que facilitaram a interação e divulgação dessas ações. Descobre-se então, o poder da educação a distância que apesar de nos últimos anos ter sofrido grandes invalidações no mercado devido uso inadequado de suas configurações, se consolidou com supremacia no mundo pandêmico (CORADINI, 2020).

No entanto, para o Quarteto de Cordas da EMUFPA, a utilização de equipamentos digitais como mecanismos de integração não foi eficaz naquele momento. Quando se descreve “ineficaz”, não

queremos dizer que a produção de material audiovisual e a sua divulgação nas redes sociais sejam inoperantes. O que se quer ressaltar é que para a realidade do Quarteto de Cordas da EMUFPA não seria possível aplicar tais procedimentos naquele momento devido a um acidente acorrido em junho com um dos músicos do quarteto, não sendo possível assim, a utilização de tais recursos.

Diante disso, focar na organização administrativa e em processos internos tornou-se mais viável para que se pudessem estabelecer conexões educacionais para ações futuras, como por exemplo, o início de estudos como fomento à elaboração de artigos científicos sobre aspectos artísticos, históricos e educacionais, como perspectiva de melhorar a atuação do quarteto.

Devido ao período de pandemia, a utilização do G-SUITE[1] como plataforma de interação institucional nas redes sociais foi consolidada na EMUFPA, o que possibilitou a criação de recursos via internet como mecanismos de atendimento aos alunos assim como de divulgação de materiais educacionais. Então, foram projetadas para o Quarteto de Cordas ações artísticas e pedagógicas que deveriam ter sido aplicadas no segundo semestre de 2020.

Tais ações abrangiam desde a catalogação de materiais como trabalhos científicos, partituras, fotos, vídeosa realização de mesas redondas com convidados de instituições parceiras como fomento a formação de quarteto de cordas na região. Todo esse material seria armazenado na conta institucional do quarteto como base de pesquisa para futuros interessados.

Em meio a grandes desafios, ainda assim, foi possível manter a proposta de organização administrativa com foco na criação da página institucional (*on-line*) do quarteto, onde será possível abastecê-la com material fotográfico, audiovisual e documental (como programas e partituras). No que se refere às mesas redondas, foi feito um convite a um professor de uma instituição parceira, já em análise, com pendências de datas e horários. Por essa razão não faremos aqui a descrição dessa ação futura. Caso essa ação possa se concretizar, caberá à coordenação do projeto Quarteto de Cordas da EMUFPA organizar e promover a realização da mesma para a comunidade interna e externa da EMUFPA.

No mais, nos cabe aqui refletir sobre os tempos atuais e sobre os desafios que nós, músicos e educadores, tivemos e ainda teremos que vivenciar. A docência em dias comuns sempre foi um ato de dedicação extrema por parte de profissionais que se empenham em proporcionar aos discentes da melhor forma um aprendizado de qualidade e de relevância. Associado a isso, a arte de

[1] O G-Suite é um conjunto de produtos on-line do Google, que oferece soluções corporativas completas como documentos, planilhas, criação de páginas on-line e e-mails para facilitar o dia a dia das empresas, instituições educacionais e afins.

promover educação através da música faz o desafio ainda maior em tempos de pandemia. Buscar novos recursos e ressignificações para ações muitas vezes rotineiras abre a discussão sobre como somos limitados aos formatos tradicionais de educação. Sabemos que novos recursos causam estranheza, mas desafios foram impostos e readaptações foram necessárias para superá-los. Assim, em busca da superação das dificuldades, o Quarteto de Cordas da EMUFPA procura alternativas eficazes para levar adiante sua proposta de estimular a produção de conhecimentos musicais no âmbito acadêmico e difundir essa produção ao grande púbico.

**Referências:**


CORADINI, Fábio dos Santos. As urgências, insurgências e emergências da educação a distância, do ensino remoto à educação online: a disrupção entre a presencialidade e virtualidade. In: CONGRESSO NACIONAL UNIVERSIDADE, EAD E SOFTWARE LIVRE, 1., 2020, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2020. p. 1-6. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/ueadsl/article/view/17614/1125613616. Acesso em: 10 nov. 2020.

SCHUBERT, Alexandre de Paula. Consideraçãoes sobre o processo composicional do Quarteto nº 2 a partir de relações intertextuais com Villa-Lobos. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 1-12. Disponível em: http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7703/6654. Acesso em: 12 nov. 2020.

# RUÍDO BRANCO – ANA CLARA + MEIO AMARGO: UM DIÁLOGO DE EXTENSÃO COM A REALIDADE DA MÚSICA POPULAR PARAENSE


José Agostinho da FONSECA JÚNIOR
Escola de Música da UFPA (EMUFPA) – afonsecajr@ufpa.br



**Palavras-chave:** Extensão. Música popular. Música paraense.


## RESUMO EXPANDIDO

O projeto “Ruído Branco – Ana Clara + Meio Amargo” é um projeto de extensão que tem comoum dos objetivos prover os conhecimentos teóricos com a prática concreta da experiência com o mercado de trabalho, especificamente no Estado do Pará, porque esta relação impulsiona e enriquece a bagagem do aluno do curso técnico de música, neste caso em especial dos alunos do curso técnico em música popular. A Universidade Federal do Pará (UFPA), por meio da Escola de Música (EMUFPA) reconhece a indissociabilidade do tripé ensino-pesquisa-extensão, incentivando suas práticas em todos os níveis de ensino, estimulando e oferecendo caminhos para a formação plena dos participantes.

Presenciar, experimentar, relacionar e escutar são elementos significativos, dentre outros, para a aprendizagem, em especial, musical. A própria sala de aula, como ensino, utiliza-se destes benefícios para conduzir os discentes ao entendimento direcionado da informação administrada pelo docente. Contudo, o concreto/tangível, quanto à efetivação, realização e experimentação real dos subsídios norteados pelo ensino, são extremamente relevantes para transformar e alicerçar a ação, remetendo os envolvidos um passo rente ao êxito em sua futura ação no mercado de trabalho.

Segundo Assunta Maria Fiel Cabral:

> A extensão universitária é eixo chave do ensino universitário comprometido com os problemas da sociedade, é um campo especializado de intervenção para a construção do saber. Teoria e prática são elos indissolúveis na produção de conhecimento que podem ser efetivadas pelos alunos fortalecendo a formação universitária e ao mesmo tempo, busca trazer respostas a problemas sociais existentes na sociedade (CABRAL, 2002, p. 08).

No mesmo sentido, Sousa (2000, p. 138) declara que a extensão universitária é o mecanismo que articula o ensino e a pesquisa, potencializando seus propósitos na sociedade, contribuindo para a composição global do cidadão, dentro e fora dos muros da universidade.

Este projeto de extensão tem como objetivo, mais especificamente, oferecer aos estudantes de música a oportunidade de vivenciar – junto com a artista Ana Clara – alguns aspectos do mundo real de um profissional atuando no mercado de trabalho musical paraense. Visto que tal artista, Ana Clara, é cantora e compositora paraense, possui em sua obra um EP chamado "Canções de Depois", de 2014 (CD independente e vinil pelo selo Discosaoleo) e um álbum homônimo, de 2015 (Na Music), que ganhou edição em vinil em 2018 (novamente pelo selo Discosaoleo). A artista compõe seu estilo entre a suavidade do pop e as guitarras distorcidas, com um repertório que contrasta delicadeza e acidez.

Contudo, essa parceria configura-se importante para os alunos da Escola de Música da UFPA, devido à sua qualificação técnica, acadêmica, experiência e relação com o mercado de trabalho comercial. Além de proporcionar aos pretendentes do mercado musical profissional uma permuta de contatos e diálogos com profissionais que já atuam neste meio, estreitando sua conexão com este ambiente, o que lhes permite uma experiência concreta da referida área de atuação, esteja ele galgando seus primeiros passos ou já tenha alçado alguns degraus dentro desta atmosfera.

Somado a isso, entende-se que esta é uma troca de incentivos, como um processo cíclico, que faz com que os alunos conheçam a produção musical local, passem a se interessar pelas músicas produzidas aqui, escutem e incentivem a produção local. Além disso, faz com que os artistas cheguem a ter um mercado local em que possam trabalhar e enriquecer de forma versátil e diversificada a cultura musical paraense; sendo eles, no futuro, os artistas que irão influenciar e dialogar com as vindouras gerações de músicos, compositores e produtores neste mercado. Outra questão é que com a parceria deste projeto de extensão, a Escola de Música da UFPA passa a receber artistas locais, vindo com eles seus públicos, divulgando a Universidade Federal do Pará e viabilizando um futuro e mais próximo relacionamento com esta plateia, que já possui uma relação ou até mesmo uma inclinação para o fazer artístico de forma mais efetiva, podendo esta vir a se tornar um acadêmico desta instituição de ensino musical.

O benefício é individual (alunos, professores, artista), institucional e coletivo (sociedade paraense, cultura local). Logo, vislumbra-se que há frutos a serem colhidos dessas atividades a curto, médio e longo prazo, especialmente, para os alunos, os quais serão futuros produtores musicais e precisarão deque este ciclo – antes mencionado – esteja funcionando, e os transformará em cidadãos que incentivam a cultura regional, dialogando, transmitindo o sentimento e conhecimentos para outras pessoas (família, amigos, alunos e público).

A pedagogia do ensino da música entende que o discente deve interagir com sua futura realidade profissional para aprimorar e fundamentar o seu processo de aprendizagem. Conforme Eliecília de Fátima Martins:

> Ao ensino, é proposto o conceito de sala de aula que vai além do tradicional espaço físico, compreendendo todos os demais, dentro e fora da universidade, em que se realiza o processo histórico-social com suas múltiplas determinações, passando a expressar um conteúdo multi, inter e transdisciplinar, como exigência decorrente da própria prática (MARTINS, 2008, p. 203).

No entanto, o ano de 2020 foi completamente atípico, falando não apenas de um ponto de vista local, mas global. A pandemia e o decreto do Governo do Estado do Pará Nº 729, assim como a suspensão das atividades acadêmicas e administrativas na Universidade Federal do Pará, impossibilitaram a realização de algumas atividades previstas para o funcionamento normal do projeto, entre tantas outras coisas na sociedade como um todo, priorizando o bem mais precioso, a vida.

Com o retorno gradual em certos setores, definido pelos órgãos reguladores destes parâmetros, algumas atividades puderam retomar o seu desenvolvimento, mesmo que de forma limitada. Contudo, a própria artista contraiu COVID-19, fator que, mesmo com o regresso paulatino de algumas atividades, impossibilitou a realização das ações previstas e reagendadas, sendo necessário requisitar uma prorrogação dos prazos à Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP).

Devido aos fatores mencionados, a gravação do CD, neste momento, ainda está em progresso. Infelizmente, para evitar aglomerações, os discentes da Escola de Música da UFPA não puderam e nem poderão participar do processo de gravação, elemento tão importante e desejado na carreira de um artista, sendo ele clássico ou erudito. Deste modo, a palestra prevista também não foi realizada e será reprogramada para o momento oportuno dentro desta nova realidade. Aspira-se

que esta atividade, da qual participarão outros profissionais do mercado musical, seja realizada com a presença dos alunos, mas sem data prevista até o momento.

O lançamento do CD através de um *Pocket Show* está previsto para ser realizado no auditório na Escola de Música da UFPA, onde se idealiza a participação dos alunos do Curso Técnico em Música Popular desta instituição, os quais farão a abertura do show com algumas músicas e/ou participando da execução de pelo menos uma das músicas da cantora. Porém, como as demais atividades mencionadas, o momento desta última ação não tem uma previsão para a sua realização.

Logo, constata-se que em meio a uma crise generalizada, humanitária, social e econômica, em decorrência da emergência sanitária da pandemia pelo vírus da COVID-19, espera-se que se fortaleçam os laços de cooperação educacional. Faz-se necessário inclusive que os discentes e docentes estejam preparados para se reinventarem, de forma criativa, às necessidades da vida e do mercado de trabalho.

**Referências:**

CABRAL, Assunta Maria Fiel. *Relatório de atividades do Sof/Etajj Cível*: Laboratório de serviço Social. Belém: UNAMA, 2002.

MARTINS, Eliecília de Fátima. Extensão como componente curricular: oportunidade de formação integral e de solidariedade. *Ciências & Cognição*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 201-209, 11., 2008. Disponível em: <http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/232>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SOUSA, Ana Luiza Lima. *A história da extensão universitária*. Campinas: Alínea, 2000.

# UFPA CELLO ENSEMBLE

Mecia Louisy Silva NEPOMUCENO
Escola de Música da UFPA – mecialouisy1999@gmail.com

Cristian de Paula BRANDÃO
Escola de Música da UFPA – cristianbrandao@ufpa.br

**Palavras-chave:** Violoncelo. Música de Câmara. Escola de Música.

## RESUMO EXPANDIDO

Ao longo da história, a formação de grupos de violoncelo tem sido uma prática em grande ascensão nas universidades brasileiras e instituições de ensino musical. Tal prática deve-se principalmente a dois fatores: como eficaz ferramenta pedagógica para a prática de música de câmara, fazendo uso da técnica trabalhada nas aulas de instrumento aplicadas no repertório para grupo e, também, pela existência de um vasto repertório escrito para esta formação, seja original ou arranjado.

Heitor Villa-Lobos fortaleceu a formação de grupo de violoncelos dedicando três obras primas ao instrumento: Bachianas Brasileiras No. 1 para orquestra de violoncelos (1932-38); Bachianas Brasileiras No.5 para orquestra de violoncelos e soprano (1938-45); e a Fantasia Concertante para violoncelos (1958). Tais obras consolidam a formação orquestral do instrumento na música. Segundo Hoefs:

> As três obras de Villa-Lobos para a orquestra de violoncelos estabeleceram o gênero conjunto de violoncelos, fornecendo repertório e estímulo para futuros violoncelistas, conjuntos e compositores. Mas por que Villa Lobos escreveu para um conjunto compostos somente de violoncelos? Examinando alguns trabalhos importantes que o precederam,

> podemos traçar a evolução silenciosa e despretensiosa do gênero e chegar a um melhor entendimento de como Villa-Lobos chegou à esta ideia (HOEFS, 2018, p. 22).

Algumas universidades federais com destacados cursos de música no Brasil também possuem grupos de violoncelos atuantes e altamente participativos no cenário musical do país, como o UDI Cello Ensemble da Universidade Federal de Uberlândia, sob coordenação do prof. Kayami Satomi, o Grupo de Violoncelos da Universidade Federal do Ceará, coordenado pela profa. Dora Utermohl, o Fratres Cello Ensemble, coordenado pelo prof. André Micheletti, o grupo UFRN Cellos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, coordenado pelo prof. Fábio Soren Presgrave, Unicamp Cello Ensemble, coordenado pelo prof. Lars Hoefs, entre outros. No entanto, o UFPA Cello Ensemble tem como principal referência o exímio grupo de violoncelos Yale Cellos da Yale University (EUA), fundado e dirigido pelo violoncelista brasileiro, Aldo Parisot. Segundo Akahoshi, "os alunos de violoncelo da Yale têm como parte obrigatória do currículo a participação no Yale Cellos e creditamos muito do sucesso dos nossos alunos à participação no grupo" (AKAHOSHI *apud* PRESGRAVE, 2016, p. 495).

Esta atividade concilia benefícios de aprimoramento técnico e musical a partir da revisão e consolidação daquilo que é trabalhado nas aulas individuais e contextualizado dentro do repertório camerístico, no qual o aluno levará consigo durante toda sua vida profissional de instrumentista. Além disso, desenvolve nos alunos uma interação social mútua através da troca de saberes e relação participativa dentro da comunidade acadêmica, através de concertos, mostras e recitais.

O grupo UFPA Cello Ensemble surgiu em 2016 a partir da iniciativa do professor Cristian Brandão em formar um grupo de violoncelos com os alunos de sua classe à época, que continha discentes dos cursos de Extensão, Técnico e Licenciatura da Universidade Federal do Pará.

O grupo tinha como objetivo proporcionar aos alunos de violoncelos da Escola de Música da UFPA a oportunidade de expor publicamente o trabalho técnico e musical desenvolvido nas aulas e ensaios de forma regular através de concertos didáticos. Desde o seu surgimento o grupo vem realizando concertos em importantes espaços culturais de Belém com um repertório didático, eclético e dinâmico, como por exemplo, na programação das comemorações aos 400 anos da cidade de Belém. A partir desta experiência como coordenador e diretor artístico do UFPA Cello Ensemble, o professor Me. Cristian Brandão vem constatando um crescente e amplo desenvolvimento no nível musical individual dos alunos, uma vez que o repertório do grupo é selecionado cuidadosamente de forma estratégica, procurando unir relevância, complexidade e musicalidade. O grupo já foi ouvido em importantes espaços culturais de Belém como, por

exemplo, Sesc Ver-o-Peso, Capela de São José Liberto, Theatro da Paz, Museu Emilio Goeldi, Igreja de Santo Alexandre, Museu da UFPA, entre outros. Destaca-se o concerto em comemoração ao 70º aniversário do Sesc em Belém onde o grupo contou com a participação do maestro Miguel Campos Neto e da soprano Dione Colares. Dentre os principais eventos inseridos na programação do UFPA Cello Ensemble podemos destacar o V Simpósio Internacional de Música da Amazônia (SIMA) 2016, Mostra de Violoncelos do Pará (participação em todas as edições desde 2016), Encontro de Artes de Belém (participação em todos os anos desde 2016), I Congresso Interinstitucional de Ensino e Extensão – CIENEX da UFPA 2018, Semana do Acolhimento de Novos Servidores da UFPA (CAPACIT) 2018 e 2019.

Em 2020, o projeto UFPA Cello Ensemble foi um dos contemplados pelo edital PIBEX 2020, oportunizando a um dos jovens integrantes a experiência de aluno bolsista. Inicialmente, foram organizados o cronograma de atividades do projeto, agendamento de ensaios e organização da temporada de concertos durante o ano todo. No entanto, devido às recomendações de isolamento social e decretos de suspensão de atividades presencias em decorrência do novo Coronavírus, todas as atividades programadas para o grupo precisaram ser suspensas.

Prontamente foram realizadas reuniões remotas através da plataforma de comunicação digital *Google Meet* na tentativa de adequar-se para o segundo semestre toda a agenda de concertos pendentes, assim como também, desta forma realizar a organização de materiais como arquivos de partituras, registros de áudio/visual e documentos referentes ao grupo. Mesmo tendo sido impossibilitada a execução do plano de concertos no segundo semestre em razão da necessidade em prolongar-se a suspensão de atividades por questões de saúde, os alunos integrantes tiveram a iniciativa de realizar concertos virtuais, com gravações individuais editadas para compor a execução em grupo. Embora muitos deles terem tido dificuldades de realizar o trabalho remoto de com a qualidade de áudio e vídeo mínima necessária, ou mesmo pela falta de acesso temporária á internet devido problemas financeiros inerentes a pandemia, constatou-se que a experiência serviu como um excelente laboratório de estudo uma vez que os alunos se condicionaram a utilizar, cada vez mais, a prática da auto gravação como ferramenta de estudo, aprimorando a percepção e auto senso crítico para trabalhar sua técnica e performance musical, percepção esta fundamental para a vida como músico profissional.

Em novembro, em parceria com o Instituto Estadual Carlos Gomes, os projetos UFPA Cello Ensemble e a Mostra de Violoncelos do Pará promoveram a Semana do Violoncelo do Pará. O evento contou com professores brasileiros atuantes no âmbito nacional e internacional de

instituições de importantes instituições de ensino como: Escola de Música de Brasília, Escola de Música do Estado de São Paulo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal da Paraíba e Conservatório Maurice Baquet (Paris). Professores e pesquisadores contribuíram durante uma semana com palestras, mesa redonda e aulas relacionadas ao violoncelo com amplo acesso a toda comunidade. Dessa forma, aproximamos um pouco mais instituições, professores, pesquisadores e os alunos da EMUFPA, incluindo os integrantes do grupo UFPA Cello Ensemble de forma que pudessem manter seus estudos individuais e estimulá-los a aprofundarem-se na área da pesquisa e ensino a distância.

**Referências:**


HOEFS, Lars. Sounds of a nation: Brazilian Cello Ensembles. *The Strad*, Londres, v. 128, n. 1528, 2017.

HOEFS, Lars. O conjunto de violoncelos: traçando a evolução de um gênero. *In*: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 4., 2018, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. p. 18-30. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/biblioteca/publicacoes/e-book/anais-do-iv-simp-sio-villa-lobos. Acesso em 8 nov. 2020.

PREGRAVE. Fábio. A Integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN. *Opus*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 493-510, 2016. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/413/392. Acesso em 10 nov. 2020.

# A CORRELAÇÃO ENTRE MARTELOS E REVESTIMENTOS DO PLEYEL DE CHOPIN E A SONORIDADE LÍRICA DO PIANO

Gabriella de Mattos AFFONSO
Escola de Música da UFPA – gaffonso@ufpa.br

Tassiane Ribeiro CARVALHO
Especialização Pianística / EMUFPA – tassiane.carvalho@emusica.ufpa.br

Arthur Miranda Duarte de CASTRO
Bacharelado em Música – Piano / IECG – arthur00miranda@gmail.com

Andréia Rodrigues SILVA
Técnico em Piano / EMUFPA – andreia.silva@emusica.ufpa.br

**Resumo**: O piano *Pleyel* da época de Chopin se caracteriza por sua sonoridade lírica, suave e aveludada e pela sua riqueza de timbres, traços bastante distintos dos pianos modernos. Considera-se importante conhecer o piano favorito do compositor para conceber melhor seus ideais sonoros e estilísticos. Neste sentido, o trabalho discute as características dos diferentes tipos de martelos e revestimentos originais utilizados no piano *Pleyel*, considerados elementos fundamentais na produção de seus timbres. Além disso, compara-se esses componentes de época aos do piano moderno. Como aportes teóricos utiliza-se, sobretudo, os estudos de Fadini, Di Mario e Eigeldinger.

**Palavras-chave**: Piano *Pleyel* de época. Chopin. Instrumentos históricos. Martelos e revestimentos.

**The Correlation Between Hammers and Coverings of Chopin´s Pleyel and Its Lyrical Sound**

**Abstract**: The piano *Pleyel* from Chopin´s time has a distinctive lyrical sound, with soft quality and varied timbers. These features are quite different from those of the modern piano. It is important to know Chopin´s favorite piano to better conceive his style. Therefore, this study discusses the characteristics of *Pleyel´s* original hammers and coverings, which are essential elements to produce its lyrical sound. Moreover, the piano historical components are compared to the modern ones. The references for this research are the studies from Fadini, Di Mario and Eigeldinger.

**Keywords:** Period piano *Pleyel*. Chopin. Historical instruments. Hammers and coverings.

## INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o piano passou por diversas modificações até chegar ao seu modelo atual (cujo design básico é o mesmo desde o Steinway de 1860). Os fortepianos do século XVIII e início do século XIX (como os de Mozart e Beethoven) são menores e possuem menos tensão nas cordas. Construídos com material mais leve, sua estrutura é constituída essencialmente de madeira. Já a primeira metade do século XIX, notadamente os anos de 1825a 1860, caracteriza-se pelo processo de constantes alterações realizadas nesses instrumentos em busca de maior potência sonora. Os fabricantes da época realizam várias experiências e modificações nos pianos para alcançar tal objetivo. Assim, observa-se a gradual introdução de partes de metal na estrutura do piano, a expansão da caixa, da estrutura e do teclado, o uso de cordas um pouco mais fortes e mais grossas para resistir à maior quantidade de tensão que era introduzida, e a utilização de martelos um pouco mais pesados (comparados àqueles dos pianos do século anterior), envoltos em revestimentos distintos.

Os modelos de piano *Pleyel* (cauda e vertical) usados por Chopin são manufaturados em meio a essa época de transformações, entre os anos de 1831 a 1849 (período da chegada do compositor a Paris até sua morte). Ainda são bastante distintos dos pianos modernos. Comparados a estes, possuem menos potência sonora, pois são menores, há menos tensão nas cordas, menos metal em sua estrutura e os martelos são mais delicados.

O compositor considerava os pianos da fábrica francesa *Pleyel* como “a última palavra quanto à perfeição” (CHOPIN, 1988, p.158, tradução nossa). É notória a sua preferência por esses pianos. Ao chegar à capital francesa, Chopin torna-se amigo de Camille Pleyel, então responsável pela *Maison Pleyel,* e faz um acordo de ampla divulgação dos pianos *Pleyel* em troca do fornecimento desses instrumentos (EIGELDINGER, 2001). Inclusive, quando passa uma temporada em Maiorca (1838-1839), Chopin solicita explicitamente o envio de um *pianino Pleyel* (modelo vertical) n° 6668 à ilha para revisar e finalizar seus *Prelúdios Op. 28* (EIGELDINGER, 2019). O favoritismo do compositor em relação ao *Pleyel* se deve, sobretudo, à riqueza de timbres que o instrumento oferece, sua típica sonoridade suave, lírica e transparente, de caráter mais intimista, e ao seu mecanismo extremamente sensível às variações de toque.

Os martelos e revestimentos utilizados no *Pleyel* são considerados como os grandes responsáveis pela qualidade cantante e suave do instrumento tão apreciada por Chopin. Conforme aponta o

restaurador de fortepianos Amerigo-Olivier Fadini[1] (2019, p.112), os martelos são "os intermediários da sonoridade doce" do *Pleyel.* Nesse sentido, o trabalho visa ilustrar os diferentes tipos de materiais autênticos utilizados para revestimento de martelos de pianos *Pleyel* da época, tais como o *pianino Pleyel* n°6668 de 1838 que pertenceu a Chopin, o piano *Pleyel* de cauda n°10966 de 1844 que pertenceu a Rossini e o *pianino Pleyel* n° 17494 de 1851 da coleção particular de Matthias Nauwelaerts. Paralelamente, compara-se as propriedades desses martelos às dos martelos do piano moderno. Conforme menciona o fabricante e restaurador de fortepianos Di Mario (2016), é importante pesquisar sobre os materiais usados na época para se aproximar ao máximo da estética sonora original do piano, seja para restaurar um instrumento autêntico ou para fabricar uma réplica. Semelhantemente, conhecer as propriedades do *Pleyel* é fundamental para o intérprete conceber o refinamento sonoro e os ideais estilísticos de Chopin. Os trabalhos de Di Mario (2016), Eigeldinger (2019, 2001, 1991) e Fadini (2019, 2012) fundamentam a discussão sobre as características do *Pleyel.*

## 1. MARTELOS REVESTIDOS DE PELE - *PIANINO PLEYEL* N° 6668 DE CHOPIN, 1838

Além do modelo de cauda (*Grand Pleyel*), Chopin também possuía e apreciava o *pianino Pleyel*, que é o pequeno piano vertical (de armário), dotado de 6 oitavas e meia, cujas cordas são paralelas. Em sua residência a Paris, utilizava-o com frequência como um segundo piano durante as aulas, ora para demonstração de uma passagem musical aos alunos, ora para lhes acompanhar tocando a parte orquestral de um concerto (EIGELDINGER, 1991, p.93).

O *pianino* de n° 6668 fabricado em 1838 pertenceu a Chopin. Foi utilizado especificamente para revisar e finalizar seus *Prelúdios Op.28*na ocasião de sua estadia em Valldemossa (nov.1838-fev.1839) (FADINI, 2019). Atualmente exposto no Museu Cela n° 4 de Frédéric Chopin e George Sand (Mosteiro Real Cartuja de Valldemossa), em Maiorca, o *pianino* não sofreu modificações, portanto, conserva sua mecânica, martelos e revestimentos em seu estado original. Por isso, o estudo de suas características é muito útil à área da pesquisa. Em contrapartida, não é possível utilizá-lo para performance. Para tal, seria necessário restaurá-lo (cordas, martelos, entre outros), visto que os revestimentos originais dos martelos se encontram ressecados, o cepo (parte de

[1] Renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos na Europa, colecionador, autor e especialista em pianos *Pleyel.*

madeira onde as cravelhas são afixadas) está levemente descolado, entre outros (FADINI, 2019, p.111-112).

Segundo Fadini (2019, p.113), os martelos desse *pianino*, típicos da década de 1830, são bem menores, mais leves e mais delicados que os martelos do piano moderno. O braço cilíndrico é em madeira cedro, com propriedades de flexibilidade e elasticidade. O núcleo do martelo é feito de madeira mogno e apresenta um formato arredondado para adquirir mais leveza (Fig.1). Ressalta-se que o núcleo é revestido de várias camadas de pele de animal, sendo cinco camadas nos martelos do registro grave e três camadas para aqueles do registro agudo, aspecto importante para a sonoridade suave do instrumento. Conforme Fadini (2019, p.113), Pleyel adiciona mais camadas de pele aos martelos visando reduzir ao máximo o impacto destes sobre as cordas. Portanto, difere do piano moderno, cujo martelo é envolto por uma única camada grossa e densa de feltro de lã.

A primeira camada de pele, a mais próxima do núcleo, é em couro mais firme. À medida que as camadas se afastam do núcleo tornam-se cada vez mais macias e flexíveis. Assim, a camada mais externa (última), em contato com as cordas, é a mais grossa e mais macia, sendo chamada de "camada de harmonia." No registro grave mede 5 mm, cuja pele é selecionada da região do pescoço do animal, neste caso, o cervo. Já nos agudos, a camada externa é menor, visto que os martelos são menores nessa região. Mede em torno de 2.5mm (FADINI, 2019, p.113). Após ter examinado o referido *pianino,* o restaurador constata que e*ssas* camadas de pele são coladas entre si com uma cola muito fluída e transparente, o que também contribui para a sonoridade delicada do *pianino* (FADINI, 2019, p.113). Já nos pianos modernos, o feltro, de uma camada só, é prensado ao martelo.

São esses revestimentos somados aos martelos mais delicados que favorecem o timbre característico mais suave e aveludado do *pianino*. Fadini (2019, p.112) lembra a descrição de Berlioz para o *Pleyel*, na qual relata que seu som é suave (doce), de caráter argênteo, particularmente melancólico, e que tal sonoridade é mais apropriada aos salões menores. Aliás, esse ambiente mais intimista era de fato preferido por Chopin para o fazer musical.

**Figura 1**: Martelo revestido de pele do *pianino Pleyel* n° 6668 (EIGELDINGER, 2019).

## 2. Martelos revestidos de feltro cinza- Piano *Pleyel* n° 10966 de Rossini, 1844

Em 1826 o francês Jean-Henri Pape inventou e patenteou a utilização do feltro como revestimento de martelos para substituir o emprego de pele de animal (couro). O fabricante de pianos desejava um produto que fosse produzido de modo mais controlável, visto que o couro dificultava manter a igualdade do som. Por endurecer com frequência, em poucos meses o som se tornava seco, em vez de permanecer suave e cheio. Além disso, o processo de seleção do couro era complexo, assim como também a utilização da tensão correta para cada peça de couro individualmente (DI MARIO, 2016).

O feltro de Pape tem a consistência e material diferentes dos feltros modernos. É extremamente macio e delicado, de baixa densidade. Sua cor característica é cinza, podendo ser às vezes esverdeada. É constituído de diferentes camadas que combinam pelo de coelho, de lebre e seda. Suas fibras são muito finas e de alta qualidade. Assim, reflete exatamente a estética da época. Em 1835, foi levemente modificado, tornando-se um pouco mais firme pela adição de fibras de vicunha e cashmere, ou lã fina. Mais tarde, Pape passou a produzir o feltro em tiras muito finas, em uma única camada (em vez de duas) (Fig.2). A substituição de couro por feltro trouxe vantagens. Primeiramente, o feltro permite conceder variados graus de suavidade e rigidez ao martelo, conservando essa propriedade por vários meses. Ademais, suporta melhor o impacto das cordas e não endurece com os passar dos meses. Assim, o martelo oferece a mesma qualidade de som por mais tempo (DI MARIO, 2016). Logo, a invenção (e aperfeiçoamentos posteriores) do feltro é

considerada como um marco de uma nova era na construção de pianos. Por isso, segundo Di Mario (2016), é graças a Pape que se conseguiu alcançar igualdade e beleza sonora nos pianos modernos.

**Figura 2**: Esquerda: martelos com feltro de pelo de coelho (Borsalino) de um *Pleyel* 1839. Direita: feltro de pelo de coelho (Dó1) de um *Pleyel* 1844, peso inferior a 1g. Imagens de Fadini (2012).

Trabalhando muitos anos com Pape, Pleyel usou bastante o feltro cinza em seus pianos de cauda nas décadas de 1830-1850. Não obstante, esclarece-se que alguns modelos de cauda e principalmente os verticais, *pianinos,* ainda utilizaram pele de animal como revestimento até 1849, ano da morte de Chopin.

Fadini (informação verbal)[2] aponta que o feltro cinza de Pape, com sua baixa densidade e suavidade, é essencial à produção da sonoridade lírica e aveludada do *Pleyel*. Os relatos da época confirmam que Chopin extraía desse piano uma sonoridade extremamente refinada, e que explorava, sobretudo, os diferentes graus de intensidade dentro da dinâmica *p* (*p, pp, ppp)* (EIGELDINGER, 1991). A suavidade do feltro é justamente o que favorece produzir com extrema facilidade as dinâmicas mais suaves, como *pp* e *ppp* (diferentemente dos pianos modernos). No entanto, esse tipo de feltro dificulta a produção de sons vigorosos, pois neste caso a sonoridade se torna excessivamente brilhante e disforme (DI MARIO, 2016). Esta característica é notória ao se experimentar um *Pleyel,* e, por isso, bastante relatada entre os intérpretes da atualidade. Assim, conclui-se que o instrumento, bem como o compositor, é favor da expressividade e do caráter lírico, em detrimento de volume sonoro. A sonoridade do autêntico *pianino Pleyel* n° 10112 de 1843, cujos martelos são revestidos de feltro cinza de baixa densidade, pode ser apreciada no recém lançado CD (2020) pelo selo do Instituto Chopin-NIFC do pianista Alexei Lubimov. Este *pianino* pertenceu à princesa Natalia Obreskof e foi restaurado por Olivier Fadini e Max Di Mario.

[2] Notícia fornecida por Fadini na ocasião da visita realizada pela autora em seu ateliê, na França, em julho de 2019.

O piano *Pleyel* de cauda (*petit patron*) n° 10966 de 1844 que pertenceu ao compositor Gioachino Rossini também utiliza o feltro cinza. Encontra-se no *Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna,* Itália. Segundo Di Mario (2016), os martelos estão em seu estado original. Por serem da década de 1840, já são ligeiramente mais sólidos e volumosos que os da década de 1830 (porém, ainda menor que os modernos). São revestidos de feltros cinza muito macios, constituídos de pelo de coelho. Estes são colados aos martelos sem o uso de tensão. Desse modo, auxiliam na produção do som delicado. Na figura a seguira esquerda, pode-se notar que há uma camada de couro próxima ao núcleo dos martelos (Fig.3). Este núcleo já é mais alongado, diferentemente daquele de 1830 (Fig.1). A direita, vê-se a camada externa (fina e macia) de feltros cinzas de pianos *Pleyel* da década 1840 (Fig.3).

**Figura 3**: Esquerda: martelos com feltro cinza de coelho dos pianos *Pleyel* n° 10966 (esquerda) e n° 10941 (direita). Direita: feltros cinzas de pianos *Pleyel* da década 1840. Imagens de Di Mario (2016).

O feltro cinza (de coelho) produz uma excelente qualidade de some, segundo Fadini (2012),não perde suas características com o passar dos anos.No entanto, é bastante frágil, podendo cortar-se facilmente. Por isso, seu desgaste é mais rápido. Assim, em virtude da curta durabilidade, sua produção acaba sendo descontinuada. Conforme comenta Di Mario (2016), após dez anos o revestimento já era trocado por outro com feltro de material não autêntico ou couro.

### 3. Martelos revestidos de feltro de lã fina - *Pianino Pleyel* n° 17494 de M. Nauwelaerts, 1851

Em 1840, Billion patenteou o feltro feito exclusivamente de lã (de ovelha *Agneline*), que se tornou uma alternativa ao feltro cinza de Pape. Constituído de lã branca muito fina, apresenta qualidade e

textura bem diferentes da lã dos feltros fabricados atualmente. Os feltros das décadas de 1840-1850 são menos densos, mais macios e com diâmetro mais fino que os modernos. Comparados aos feltros de Pape, são um pouco mais densos, apresentando a camada externa um pouco mais grossa (DI MARIO, 2016). Segundo o fabricante de fortepianos da época, Claude Montal (1865, p.142), sua qualidade é superior à dos revestimentos anteriores, sobretudo no que concerne à durabilidade. Por isso, a partir de 1849 (coincidente com o ano da morte de Chopin), o feltro de lã de Billion passa a ser utilizado em quase todos os pianos. Desse modo, percebe-se que a ausência de Chopin (em 1849) e de Camille Pleyel (viveu até 1855), grandes apreciadores do feltro cinza, também pode ter colaborado para a diminuição do uso deste feltro e o consecutivo aumento da utilização dos feltros de lã.

A exemplo, o autêntico *pianino* n° 17494 de 1851 a seguir, da coleção particular do pianista Matthias Nauwelaerts (Bélgica), apresenta o feltro de lã fina. Nauwelaerts (informação verbal)[3] relata que adquiriu o *pianino* em agosto de 2020 e o levou para ser avaliado por Fadini. Este confirmou que a mecânica e martelos ainda se encontram em seu estado original (sem restaurações).

**Figura 3**: Martelos com feltro de lã fina branca do *pianino Pleyel* n°17494. Imagem fornecida por Nauwelaerts (set. 2020).

[3] Fornecida em setembro de 2020.

## 4. Martelos revestidos de feltro de lã - piano moderno

Ao final do século XIX Alfred Dolge patenteou o processo usado para fazer os martelos modernos, cortados em uma longa e única peça de madeira, com uma larga peça de feltro comprimido. Este revestimento é de lã, grossa, densa, e relativamente firme, que é prensada sobre o núcleo de madeira. Já há bastante tensão e compressão aplicadas ao feltro. Quando este é muito rígido, reduz o espectro de dinâmica e de timbres. Neste caso, inserem-se agulhas no feltro para relaxar as fibras na superfície do martelo (DI MARIO, 2016).

**Figura 5:** Martelos modernos com feltro de lã (FRITZ DOBBERT, 2017).

Di Mario (2016) ressalta que o feltro moderno não é adequado para ser utilizado nos pianos do período romântico. Quando estes são restaurados com materiais modernos, perdem a representatividade da intenção estética dos compositores e fabricantes da época. O restaurador aponta que o feltro moderno de lã chamado *Wurzen* seria o mais próximo das características (densidade e qualidade) do feltro de Pape. Ainda que não produza a mesma clareza e timbre do feltro cinza, o *Wurzen* seria o mais indicado para a restauração dos pianos *Pleyel* de época.

## Considerações finais

Os pianos modernos são construídos para obter o máximo de potência sonora para preencher as grandes salas de concerto da atualidade. Já os de época, até 1850, eram utilizados em salas menores, sobretudo o *Pleyel,* que favorizava o refinamento sonoro e a expressividade. Neste contexto, compreende-se a importância dos tipos de martelos e seus respectivos revestimentos usados no *Pleyel* para a produção de seu timbre característico suave e lírico. Entender essas

diferenças e conhecer as propriedades sonoras e mecânicas do *Pleyel,* piano para o qual Chopin compôs a maior parte de sua obra pianística, é fundamental para o intérprete que busca fundamentar sua performance nas práticas interpretativas do compositor. Por isso, é válido ampliar a divulgação desses conhecimentos no âmbito acadêmico, sobretudo na língua portuguesa e, simultaneamente, promover a valorização desses pianos históricos.

**Referências:**


CHOPIN, Frédéric. *Chopin´s letters*. H. Opienski (ed.). New York: Alfred, 1931.

DI MARIO, Max. *Henri Pape and his contribution to hammer-coverings of Pleyel* […]. Romantic Pianos. 2016. Disponível em: http://acortot.blogspot.com/2012/07/pleyel-hammers-in-chopin-era-i-martelli.html. Acesso em: 10 ago.2019.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Chopin and Pleyel. *Early Music*, v.29, n.3, p.388-396, 2001.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher*: as seen by his pupils. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

FADINI, Amerigo-Olivier. *De l´importance des garnitures originales*. 2012. Disponível em: https://pianinopleyel.blogspot.com/2012/12/de-limportance-des-garnitures-de-piano.html. Acesso em: 10 ago.2019.

FADINI, Amerigo-Olivier. Le pianino Pleyel n° 6668 par Amerigo-Olivier Fadini. *In*: EIGELDINGER, J. J. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019. p. 111-119.

FRITZ DOBBERT. *Os martelos do piano*. 30 mai. 2017. Disponível em: http://blog.fritzdobbert.com.br/tudo-sobre-piano/martelos-do-piano/. Acesso em: 10 nov. 2020.

MONTAL, Claude. *L'Art d'accorder soi-mème son piano*. Paris: Chez l’auteur, 1865.

# ACERVOS E FONTES PARA O ESTUDO DA MÚSICA DE FUNÇÃO RELIGIOSA NA AMAZÔNIA: ÊXITOS E DESAFIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO MUSICOLÓGICA

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo**: A diversidade marca a música de função religiosa, seja dentro de uma vertente religiosa, seja entre as diversas religiões. São apresentadas, neste trabalho, reflexões acerca dos êxitos e desafios de um projeto de pesquisa acerca da música religiosa na Amazônia legal, levando-se em considerações os procedimentos para obtenção dos dados, seu tratamento e análise, bem como os impactos do atual cenário de uma pandemia que assola de maneira particularmente profunda o Brasil. Os resultados apontam para a realização de investigações prévias de levantamento e análise de fontes e acervos como um êxito do projeto, mas também a relativa falta de diversidade nas vertentes religiosas abordadas até o momento, a ausência de contextualização de algumas fontes e a própria salvaguarda dos acervos e fontes como principais desafios.

**Palavras-chave**: Música religiosa. Práticas musicais na Amazônia. Acervos musicais brasileiros. Pesquisa de campo na Musicologia histórica.

**Collections and Sources for the Study of Religious Music in the Amazon: Successes and Challenges of a Musicological Research**

**Abstract**: Diversity characterizes music with a religious function, either within a religious aspect or between different religions. In this paper, reflections on the successes and challenges of a research project about religious music in the legal Amazon are presented, taking into consideration the procedures for obtaining the data, its treatment and analysis, as well as the impacts of the current scenario of a pandemic that particularly devastates Brazil. The results point to the existence of previous research to survey and analyze sources and collections as a success of the project, but also the little diversity in the religious aspects addressed so far, the lack of contextualization of some sources and the very safeguarding of collections and sources as main challenges.

**Keywords:** Religious music. Musical practices in the Amazon. Brazilian musical collections. Fieldwork in historical musicology.

## INTRODUÇÃO

Se a memória está sempre aberta à dialética do esquecimento e a transformações (NORA, 1993) e esse parece ser a via mais natural para os fatos pretéritos do que aquela, fato é que as lacunas e silêncios constituem um desafio bastante tentador para a (re)construção historiográfica. Em se tratando da interseção entre música e religião na Amazônia, o objeto de pesquisa é vasto, tanto em termos temporais, quanto no que diz respeito às diversidades internas: não somente o repertório, mas as próprias religiões se transformam e reconfiguram em suas autocompreensões. Por outro lado, as ausências parecem ainda superar, em muito, os vestígios materiais de tais produções e práticas musicais. Com o objetivo de oferecer alguma contribuição para o preenchimento das lacunas, mas também revisitando temas que já foram pesquisados, foi proposto à Escola de Música da Universidade Federal do Pará o projeto de pesquisa intitulado *Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio cultural*. Longe de ser uma empreitada totalmente inédita, o projeto dialoga com pesquisas anteriores realizadas por seu proponente, em acervos da Amazônia Legal – compreendida como os sete estados da região Norte, além do Maranhão e Mato Grosso – durante seu doutorado em Música, sobre as práticas musicais no catolicismo romano no Brasil entre 1903 e 2013, além do levantamento de acervos musicais no estado do Pará, realizado em estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, entre 2017 e 2020. É inédita, contudo, a ampliação rumo a outras tradições que não o catolicismo romano, embora se reconheça que, em torno deste, se acumulou, por razões históricas, o maior número de fontes.

Nesta comunicação, busca-se apresentar resultados parciais dos êxitos e desafios vislumbrados na execução do projeto. Assim, partiu-se de alguns problemas: quais os vestígios de atividades musicais e religiosas posteriores ao início da dominação europeia da Amazônia Legal e como situá-los cronologicamente? Quais avanços foram alcançados no projeto, assim compreendidos como as ações realizadas, a sistematização de dados obtidos, e a publicação de resultados? E quais os desafios da investigação no cenário de 2020, em que uma pandemia assola o planeta? O trabalho foi sistematizado em três partes, cada qual delas aproximando-se de um problema específico. Os referenciais que fundam as pesquisas em torno das fontes e acervo perpassam o campo das memórias e identidades coletivas (CANDAU, 2011), seu reflexo na construção de uma noção possível de patrimônio musical (EZQUERRO ESTEBAN, 2016) e considerando ainda a grande diversidade de fontes para o estudo da Musicologia (GOMEZ GONZÁLEZ *et al.*, 2008).

## 1. Por uma cronologia das práticas musicais de função religiosa

A atividade musical de função na Amazônia antecede, por certo, a dominação europeia desse território. Com a chegada do colonizador, contudo, essa prática passou a ser documentada por meio de fontes diversas, tais como os relatos de viajantes, as crônicas de religiosos, dentre outras fontes. Semelhantemente ao restante do Brasil – ou da maior parte do país –, não há de se falar em documentos musicográficos preservados que se relacionem diretamente às práticas musicais religiosas do século XVII. A partir do XVIII, contudo, alguns vestígios materiais tornam mais palpáveis as práticas que ocorreram no Grão-Pará e Maranhão. No âmbito do catolicismo romano, dois manuais de cantochão ligados à ordem dos frades mercedários sinalizam para edições voltadas especificamente às práticas locais (GABY, 2019). Em que pese à elevação de dois bispados anteriormente a grande parte das atuais dioceses e arquidioceses do Brasil – Maranhão, em 1677 e Pará, em 1719 –, da música catedralícia dos séculos XVII e XVIII, poucos indícios restaram, basicamente por meio de documentação textual. Documentos musicográficos contendo cópias de obras de Vicente Férrer de Lyra (ca.1796-1857), mestre-de-capela e organista da Sé ludovicense, apontam para vestígios de práticas musicais na primeira metade do século XIX, uma vez que o lusitano. Tais documentos hoje se encontram recolhidos ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Na Bahia, livros contendo manuscritos das Paixões compostas por Lyra – talvez, autógrafos – ampliam o escopo da documentação musical existente relativa ao Maranhão.

A ausência de uma catedral não significa, contudo, a ausência de práticas musicais religiosas católicas. Assim, há de se considerar que, no trânsito das sedes da província de São José do Rio Negro, entre Barcelos e a atual cidade de Manaus, práticas musicais foram realizadas, desde a primeira edificação carmelitana no Forte de São José da Barra do Rio Negro até a instituição da diocese, em 1892. As muitas atividades de missionação também envolveram práticas musicais, conforme se apreende da leitura de crônicas de religiosos, tais como padre João Felipe Bettendorff, no século XVIII, e João Daniel, no XVIII (DUARTE, 2018). Ademais, pesquisas mais recentes têm apontado para uma intensa atuação musical carmelita (SANTIN, 2012) e mercedária (SILVA; FRANÇA, 2020): se os frades da Ordem Real, Celestial e Militar de Nossa Senhora das Mercês para a Redenção dos Cativos desempenharam atividades de ensino de música por solfa – notação musical –, em diversas vilas e missões do Pará, no século XVIII, também entre os

carmelitas calçados o ensino de teologia, filosofia e solfa foi prática, no convento de São Luís, da Vigararia do Maranhão e Grão-Pará. Para além dessas ordens, franciscanos observantes – os capuchos – de três províncias, além dos capuchinhos da Bretanha completam o quadro das missionações, que é ainda pouco claro no tocante ao uso da música pelos religiosos da família franciscana na Amazônia, nos séculos XVII e XVIII. Vestígios de atividades musicais na missionação capuchinha entre a "Nação Kiriri" – tais como textos de cânticos religiosos – levam a supor que tais religiosos também tivessem se valido da eficiência da música enquanto ferramenta para o proselitismo.

Se na primeira metade do século XIX a instalação da sinagoga *Eshel Abraham*, em 1824, revela a assimilação local de uma diversidade religiosa nascente no plano oficial, o derrareiro quartel do século XIX e o início do XX marcaram a intensificação migratória dos judeus para a Amazônia, paralelamente à transformação do cenário religioso de maneira mais ampla: no catolicismo romano, destaca-se a vinda de novas ordens e congregações – servitas, salesianos, padres e religiosas da Congregação do Preciosíssimo Sangue, barnabitas, Filhas de Santana, dentre outros –, ao passo que entre os protestantes e pentecostais, houve um claro incremento da diversidade religiosa, com a fixação de batistas, presbiterianos e o surgimento da Assembleia de Deus, em Belém (PA).[1] Ao Judaísmo, Protestantismo e Catolicismo, soma-se um vestígio musical de uma tentativa de sistematização litúrgica e musical de um culto deísta, em Macapá, na primeira década do século XX, como sugere o *Hymno a Deus*, de Meneleu Campos e Alvares da Costa, publicado em um *Catechismo Deista*, cuja fonte se encontra recolhida ao Acervo Vicente Salles, na Biblioteca do Museu da UFPA (DUARTE, 2017). Nesse novo ambiente de maior diversidade religiosa implicou também a diversificação de tradições, liturgias e, consequentemente, do repertório musical religioso e sua prática.

## 2. ALGUNS AVANÇOS OBSERVADOS

A pesquisa e trabalhos de edição e gravação de música religiosa produzida na Amazônia ou para ser praticada nesse território não é prerrogativa de nosso trabalho. Relevantes trabalhos anteriores

[1] No caso dos anglicanos, apesar de sua Catedral de Santa Maria, em Belém, datar de 1912, há indícios da existência de capelas voltadas ao atendimento dos imigrantes anglófonos – sem torres, sinos ou quaisquer elementos que lhes conferissem aspecto de igreja – no século XIX, em São Paulo, Santos (SP), Rio de Janeiro, Belém e Recife (SOUSA, 2006, p.17).

de recolhimento de fontes e publicação de trabalhos bibliográficos de relevante teor foram empreendidos por Vicente Salles e pelo padre João Mohana. Além disso, há de se destacar os esforços de Salles no sentido de editar obras sacras de Henrique Eulálio Gurjão, em fontes recolhidas à Biblioteca da Basílica de Nazaré, bem como a edição de alguns cantos gregorianos do manual mercedário pelo maestro Silvério Maia, da qual resultou a gravação de um CD. Ademais, são dignos de nota os trabalhos de João Berchmans de Carvalho Sobrinho, de Alberto Dantas e de Guilherme Augusto de Ávila – integrante do projeto aqui relatado – em relação ao acervo João Mohana, no Maranhão.

Alguns avanços do projeto se devem principalmente à continuidade estabelecida em relação a pesquisas anteriores. Assim, os estudos sobre as obras musicais e sua edição foram facilitados pelo fato de as fontes – documentos musicográficos em diferentes acervos na Amazônia Legal, no restante do Brasil e até mesmo em Lisboa – já terem sido previamente fotografados. Há de se observar, contudo, êxitos recentes também em relação ao mapeamento de acervos: a (re)descoberta de documentos musicográficos e textuais na Sé de Belém, aliada ao trabalho de campo com essas fontes, em atuação conjunta com André Alves Gaby, docente da EMUFPA, e Stherfany Taynara de Sousa, discente da Licenciatura em Música pela UEPA e a pesquisa *in loco* no Museu Nacional da Assembleia de Deus. Uma conversa com o rabino responsável pela sinagoga *Eshel Abraham*, acerca das práticas musicais e o processo de transmissão do repertório – por meio da oralidade – já permite que sejam pensados caminhos futuros para a pesquisa.

No plano teórico, diálogos que vinham sendo estabelecidos há pelo menos três anos com pesquisadoras da subárea da Etnomusicologia se consubstanciaram em um artigo acerca das ladainhas entoadas no Marajó, a partir de uma abordagem etnográfica e histórica. Pretende-se que tal artigo seja submetido a análise e eventual publicação em periódico em 2021, ano para o qual também se pretende a submissão de um artigo já redigido – mas que carece ainda de ampliação e revisão – acerca do lugar da música em códices jesuíticos do século XVIII. O aprofundamento no conteúdo de tais códices de missionação também decorre de uma interessante aproximação interdisciplinar, com pesquisadoras da área da Linguística atuantes no Museu Paraense Emilio Goeldi e na UFRJ.

A orientação de discentes dos cursos de Música e História da UFPA, Doriedison de Souza e Paulo Rosa tem colaborado para a ampliação da diversidade religiosa que se pretendia, uma vez que ambos têm se dedicado à construção de uma identidade hinológica nas décadas iniciais da Assembleia de Deus. Tais pesquisas já têm resultado em produção de *papers*.

Em que pese à delimitação do projeto no âmbito da pesquisa, seus desdobramentos de caráter extensionista têm sido notórios em relação à Catedral Metropolitana de Belém (Sé), dando sequência a uma série de ações semelhantes que o autor deste trabalho vinha desenvolvendo em Manaus, tais como a colaboração para o tratamento de acervos e a aquisição de fontes que foram posteriormente doadas à Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Outra forma de as atividades de pesquisa se reverterem em ações que alcancem mais diretamente a comunidade externa à UFPA seria por meio da interpretação musical das edições musicais das obras propostas no trabalho. O advento da pandemia significou, contudo, um empecilho, de maneira que os estudos se concentraram no viés histórico. Apesar disso, as edições musicais estão em curso (Ex. 1-2).

**Exemplo 1**: Processo inicial de edição da *Paixão para o Domingo de Ramos*, de Vicente Férrer de Lyra, a partir de fonte fac-similar obtida em pesquisa de campo em Salvador (BA). Acervo pessoal do autor. Foram acrescentados ao original uma redução para teclados e os trechos em gregoriano.

**Exemplo 2**: Processo inicial de edição – transcrição paleográfica – dos Motetos de Passos, de Férrer de Lyra, a partir de cópias manuscritas do Acervo João Mohana (APEM/MA). Acervo pessoal do autor.

Finalmente, devem ser destacadas publicações em curso, relacionadas ao projeto: um capítulo acerca de possíveis trajetórias dos documentos musicográficos relativos à atuação de ordens religiosas em Roraima, um artigo sobre fontes dos séculos XVII e XVIII em Belém (PA) e eventual relação com práticas musicais locais e outro acerca do canto religioso católico em língua vernácula, no qual os códices jesuíticos em Língua Geral Amazônica foram mencionados. Finalmente, *papers* para comunicação em congressos também têm resultado do projeto.

### 3. Desafios da pesquisa

Apesar de registrados êxitos, muitos são os desafios da pesquisa em curso, sendo o principal dele a educação para o Patrimônio Cultural, a fim de que as obras que se encontram em edição sejam

assim reconhecidas pelo público interessado. Acervos que se encontram em contatos iniciais e as dificuldades decorrentes do isolamento social também constituem desafios – particularmente nas pesquisas dos orientandos, acerca da Assembleia de Deus.

Outros desafios decorrem de lacunas inerentes à própria documentação e seriam percebidos independentemente da pandemia: ausência de registros acerca de uma eventual prática do Deísmo em Macapá, partes instrumentais isoladas que não permitem a reconstituição do repertório religioso – como ocorre em obras da compositora cametaense Nazaré Satiro de Melo, acervos dispersos entre particulares e instituições, a descontinuidade das instituições relacionadas à circulação de obras musicais sem deixar vestígios, tais como editoras, livrarias e lojas de instrumentos, além do vasto campo de práticas musicais e religiosas que ainda não foi possível contemplar na pesquisa, tais como as igrejas Batista, Presbiteriana e Anglicana.

Há ainda dificuldades concernentes às fontes de pesquisa, no que tange à sua conservação e edição. Embora prevista no cronograma inicial do projeto uma disciplina optativa sobre edição musical na EMUFPA, somente a partir de setembro foi possível ofertá-la de maneira adaptada e remota, no período letivo emergencial.

Finalmente, no tocante aos acervos, destaca-se que atitudes colecionistas ainda dificultam o acesso às fontes. Ademais, há uma série de fontes relativas às práticas musicais na Amazônia – especialmente aquelas relacionadas ao catolicismo nos séculos XVII e XVIII – que não se encontram no Brasil, mas em acervos europeus e que nem sempre estão catalogadas a partir da totalidade de seu conteúdo. Exemplos disso são os códices jesuíticos, mas também uma série de transcrições de documentos dezoitistas em um códice recolhido à Biblioteca Nacional de Portugal.

## Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que os vestígios de atividades musicais e religiosas posteriores ao início da dominação europeia da Amazônia Legal são diversos e variam das fontes documentais textuais aos musicográficos, sendo esses últimos datados, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX, embora alguns recolhidos ao Acervo João Mohana registrem composições anteriores. Avanços foram alcançados no projeto, sobretudo no tocante à ampliação de acervos e fontes pesquisados, os contatos interdisciplinares e o incremento da diversidade

musical e religiosa. Muitos são, contudo, os desafios da investigação, especialmente em tempos de pandemia. O projeto tem sido readequado, especialmente no tocante ao cronograma e às possibilidades futuras de pesquisa de campo.

**Referências:**

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. De canções devotas e tamboris: reflexões sobre memórias, documentos e silêncios acerca das práticas musicais nos primeiros contatos entre os ameríndios e missionários católicos na Amazônia. In: BARROS, Liliam; SEVERIANO, Rafael (org.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Belém: Paka-Tatu, 2018. p. 59-87.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O Hymno a Deus de Meneleu Campos e Alvares da Costa em um Catechismo Deista publicado em 1907: um olhar sobre aspectos musicais, doutrinários e rituais. In: COLÓQUIO NACIONAL HISTÓRIA CULTURAL E SENSIBILIDADES, 7., 2017, Caicó. *Anais…* Caicó (RN): CERES/Campus Caicó, 2017. p.100-111.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

GABY, André Alves. O segundo volume dos mercedários do convento do Pará. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 2019, Rio de Janeiro. *Anais…* Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. No prelo.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El Archivo de los Sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

SANTIN, Dom Frei Wilmar (O.Carm.). *Missões carmelitas nos rios Negro e Solimões*. 2012. Disponível em: http://mensagensdofreipetroniodemiranda.blogspot.com/2012/10/dom-frei-wilmar-santin-o.html. Acesso em: 15 mai. 2020.

SILVA, Thais Cybelle Araujo da; FRANÇA, Maria do Perpétuo Socorro Gomes de Souza Avelino de. A Ordem de N. Sra das Mercês e os Pontos de História e Memória do Ensino da Música Sacra no Grão-Pará (Séc. XVII-XVIII). *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas (TO), v.7, n.15, p.84-98, 2020.

SOUSA, Fabrício Máximo de. *Igreja Bola de Neve – Na Onda do Senhor*. São José dos Campos, 2006. 76f. Monografia (Graduação em Jornalismo). Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos (SP), 2006.

# ECOS DA RESTAURAÇÃO: O REPERTÓRIO DA *SCHOLA CANTORUM* DA SÉ DE BELÉM (PA) SOB A REGÊNCIA DO MONSENHOR NELSON SOARES

Stherfany Taynara Ribeiro de SOUSA
Licenciatura em Música / UEPA – taynarardesousa@gmail.com

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

André Alves GABY
Escola de Música da UFPA – andrealvesgaby@gmail.com

**Resumo**: Neste trabalho, busca-se analisar o processo de seleção do repertório da *Schola Cantorum* da Catedral de Belém, no estado do Pará, quando de sua reativação, na década de 1980, sob a regência e coordenação do monsenhor Nelson Soares, o então cura da Sé. Para além da análise do repertório, por meio dos documentos musicográficos recolhidos ao arquivo do coro, buscou-se em fontes documentais, bibliográficas e hemerográficas uma compreensão mais ampla do contexto. Os resultados apontam para o resgate do repertório da primeira metade do século XX, da chamada Restauração Musical Católica, apesar de o repertório hegemônico no sistema religioso ser bastante diverso no período.

**Palavras-chave**: Música religiosa – Igreja Católica Romana. Arquidiocese de Belém (PA). *Schola cantorum*. *Tra le Sollecitudini*.

**Echoes from Restoration: the Repertoire of the *Schola Cantorum* of Cathedral of Belém (PA) Contucted by Monsignor Nelson Soares**

**Abstract**: In this paper, we seek to analyze the selection process of the *Schola Cantorum* repertoire of the Cathedral of Belém, in the state of Pará, when it was reactivated in the 1980s, conducted and coordinated by the Monsignor Nelson Soares, which was then the Curator of the Cathedral. In addition to the analysis of the repertoire, through the musicographic documents collected from the choir archive, a broader understanding of the context was sought from documentary, bibliographic and hemerographic sources. The results point to the renewal of the repertoire of the first half of the twentieth century, the so-called Catholic Musical Restoration, despite the fact that the hegemonic repertoire in the religious system is quite diverse in the period.

**Keywords:** Religious music – Roman Catholic Chruch. Archdiocese of Belém (PA). *Schola cantorum*. *Tra le Sollecitudini*.

## INTRODUÇÃO

A história da música litúrgica católica do século XX foi marcada por diversas transformações. A promulgação do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, por Pio X, em 1903, foi uma delas. O documento tinha como intenção restituir a suposta “dignidade” da música sacra, incorporando as expectativas da Igreja Romana sobre a matéria e afastando, assim, a música operística daquelas praticadas em seus templos. O repertório composto aos moldes do *motu proprio* de Pio X ficou conhecido como restaurista (DUARTE, 2016).

Durante período que sucedeu Concílio Vaticano II, na segunda metade do século XX, tornou-se hegemônica a assimilação de características da música popular na música ritual católica no Brasil e América Latina, a chamada *inculturação* litúrgico-musical. Com as transformações pós-conciliares, o órgão e a prática coral nas igrejas entram em declínio (AMSTALDEN, 2001).

Em meio às profundas mudanças na música ritual católica, na Catedral Metropolitana de Belém, o cura à época, monsenhor Nelson Soares, restituiu, no dia 23 de março de 1985, a *Schola Cantorum* de forma oficial, ocupando ele o cargo de regente. Poucos anos depois, o monsenhor iniciou uma campanha para a reforma do órgão de tubos construído pelo organeiro francês Aristide Cavaillé-Coll, após quase cinco décadas silenciado (MATA, 2016). Ainda como seminarista, monsenhor Nelson havia sido regente e organista na *Schola Cantorum* do antigo seminário. Quando pároco da igreja de Sant’Ana, cargo anterior ao curato da Sé, reformou o órgão de manufatura Edmundo Bohn dessa igreja e organizou um coro, que teria encerrado suas atividades após sua transferência (SOARES, 1996).

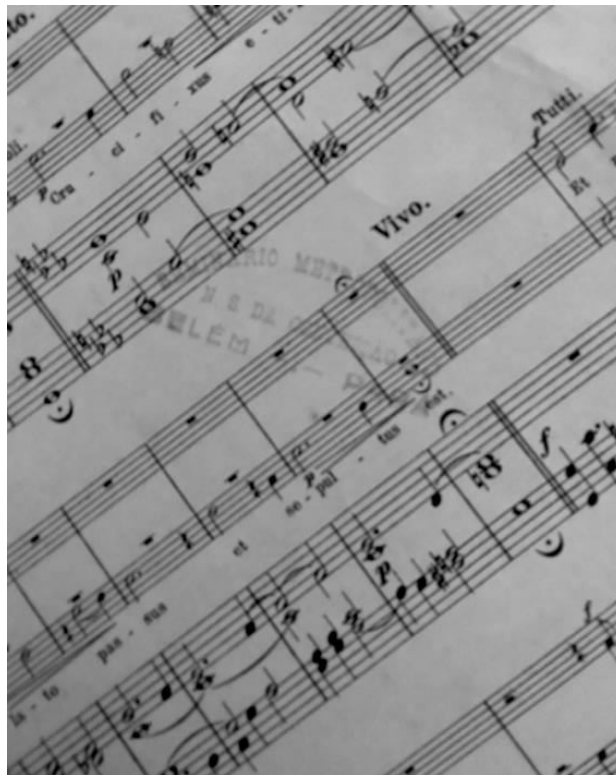
Ainda hoje, se encontram recolhidas à Sé de Belém partituras manuscritas e fotocopiadas do período de Monsenhor Nelson. Elas se encontram no arquivo da *Schola Cantorum*, em uso, localizado em uma sala contígua ao coro alto.

O objetivo deste trabalho consiste em compreender as motivações que levaram o monsenhor a fazer escolhas do repertório em sentido diverso daquele que passava a ser sistematizado nas práticas musicais católicas de seu tempo, recorrendo, para tanto, às fontes – documentos musicográficos e textuais – relativos ao período em tela. Para tanto, questiona-se: qual a proveniência das fontes? Este repertório escolhido para a *Schola Cantorum* estaria alinhado à Restauração Musical Católica? O repertório escolhido pelo monsenhor ia de encontro aos

paradigmas musicais do catolicismo no Brasil neste período? Caso a resposta seja positiva, seria uma reação contrária às práticas musicais pós-conciliares? Para responder a tais questões, procedeu-se a pesquisa bibliográfica e a análise documental in loco na Sé de Belém.

O trabalho estrutura-se em três partes: inicialmente, expõe-se um breve apanhado histórico sobre a vida do monsenhor e o contexto da sua atuação como cura e regente, depois analisam-se as fontes utilizadas pelo monsenhor Nelson, dando foco às características do repertório e, por fim, apontam-se as possíveis motivações que o levaram a escolher esse repertório.

### 1. AS FONTES E A ATUAÇÃO DO MONSENHOR

Com o seu ingresso no seminário, em 1937, monsenhor Nelson Soares estudou música com o padre italiano Emílio Serafim, que apesar de ter apenas "três dedos na mão esquerda, pois quando jovem fora vítima de um acidente na 1a Guerra Mundial" (SOARES, 1992, p. 37), era excelente musicista e "exigiu o máximo dos seminaristas", sendo ele quem incorporou as músicas "*I Martiri*, *1a Pontificalis de Perosi*, *Te Deum Laudamus*, *Va Pensiero*, *I Lombardi*, e muitas outras" (SOARES, 1992, p. 38), que estão presentes até o momento da pesquisa, manuscritas pelo monsenhor Nelson, no atual acervo da *Schola Cantorum*, sendo razoável supor a proveniência do antigo seminário. Reforça tal hipótese um exemplar do impresso da *Missa Solemnis in honorem Sancti Michaelis Archangeli*, do compositor restaurista e padre verbita Jorge Braun, localizada junto ao fundo bibliográfico da Sé de Belém. Semelhantemente a diversos itens bibliográficos que compõem tal fundo, é possível identificar uma marca de proveniência em carimbo pouco legível, com os dizeres "Seminário Metropolitano N. S. da Conceição | Belém – Pará" (Ex. 1).

**Exemplo 1**: Detalhe do carimbo do Seminário Metropolitano de Belém na partitura da missa em honra a São Miguel Arcanjo, de Braun ([1925?], p. 9).

Como referencial máximo para as novas composições, o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" estabelecia que, "quanto mais se aproxima do andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana", mais sacra a música seria. O canto gregoriano é considerado o canto oficial da Igreja, sendo, à época, as *Scholae Cantorum* responsáveis por preservá-lo. Assim, essas deveriam ser estabelecidas, conforme o documento de Pio X, ao menos nas igrejas principais.

Dentre os princípios do *motu proprio* de Pio X, de 1903, documento que incorporou os ideais restauristas, está a "universalidade": embora fosse permitido cada local acrescentar as suas particularidades nas músicas executadas no templo, estas não poderiam soar "desagradáveis" às pessoas de outros lugares, ou seja, aos ouvidos europeus. Em um impresso produzido com o intuito de angariar fundos pra reforma do órgão Cavaillé-Coll, monsenhor Nelson defendeu que "a música executada no órgão carrega um sentido religioso universal" (SOARES, 1996, p. 15), e em seu livro, *Palavra de Padre*, que o "mundo oriental súplice, está pedindo ao ocidental não deixar morrer o canto modal ou *planus*, isto é, canto gregoriano" (SOARES, 1992, p. 66), e ainda, que "o mundo não se satisfaz com a mediocridade reinante [...] Na Catedral mudou-se o estilo. Acabou o barulho da percussão" (SOARES, 1992, p. 66), essas declarações do monsenhor e o retorno oficial

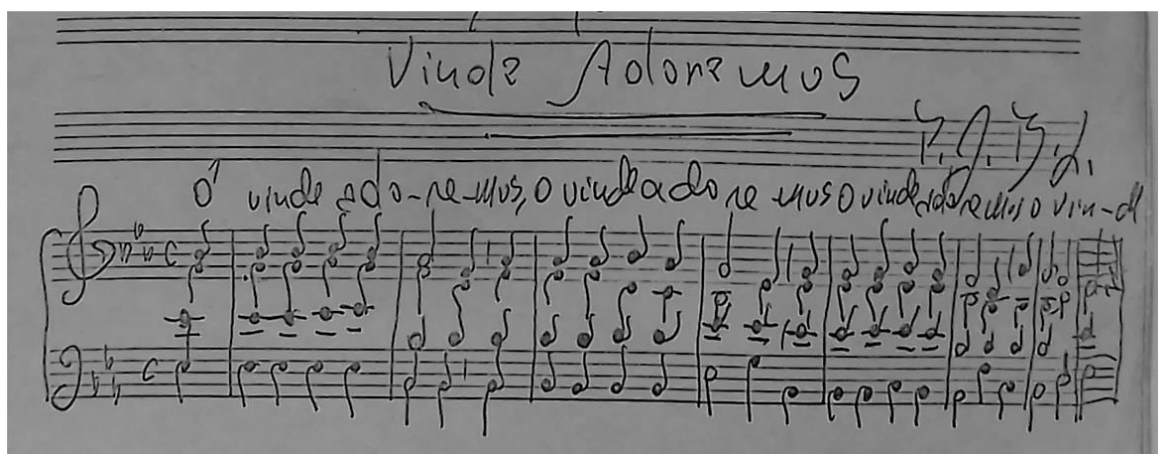
da *Schola Cantorum* e o seu repertório, assim como a reforma do órgão Cavaillé-Coll, revelam o seu esforço em implantar na Catedral uma liturgia nos parâmetros restauristas.

Defensor do canto gregoriano, monsenhor Nelson expressava sua indignação quanto à ausência do ensino desse repertório nas universidades e conservatórios. Para ele, "ninguém deveria receber diploma em música [...] sem contato com o canto gregoriano, [...] o canto gregoriano faz unir o verdadeiro ao belo e ao bom. Ele motiva a contemplação ao Criador" (SOARES, 1992, p. 171). Para o monsenhor, o canto gregoriano deveria ser restabelecido também nas Igrejas, assim como o uso do latim, isto não significa que ele fosse contrário ao Concílio Vaticano II, pois a própria Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*" manteve o canto gregoriano e o latim como língua oficial da Igreja, sua posição parece se resumir a música, e não a questões rituais.

## 2. Um olhar para o repertório

O repertório escolhido por monsenhor Nelson se aproxima, em diversos aspectos, daquele praticado no catolicismo romano sob a égide do *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra. Embora se admita que o canto gregoriano seja o canto atemporal da Igreja Católica, com o referido "código jurídico de música sacra", a prática desse repertório foi incentivada como a primeira entre seus pares, tendo sido também incentivada com grande empenho a polifonia dita clássica, ou seja, a da Escola Romana, do século XVI, sobretudo as obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (DUARTE, 2016). No repertório da *Schola cantorum* da Sé de Belém, em fontes produzidas ainda sob a direção de monsenhor Nelson Soares, se observam cantos gregorianos, como é o caso do hino *Ubi caritas* (Ex. 2). Além desse, *Christus factus*, *Veni creator Spiritus*, o *Kyrie* da Missa *Almae Pater*, *Rorate coeli desuper*, *O Redemptor* e outros cantos gregorianos se encontram registrados em notação moderna nas fontes produzidas na época.

**Exemplo 2**: Fonte contendo o hino gregoriano *Ubi caritas* ([19--]), produzida ao tempo da coordenação e regência do monsenhor Nelson Soares. Localização: arquivo da *Schola cantorum* da Sé de Belém (PA), letra "U". Fotografia: Taynara de Sousa.

Compositores atuantes no Brasil durante a Restauração Musical Católica também se encontram nas fontes produzidas ao tempo de monsenhor Nelson, como é o caso do padre verbita João Batista Lehmann (Ex. 3), responsável pela sistematização da coletânea de cânticos religiosos em latim e português de maior circulação no Brasil na primeira metade do século XX, a *Harpa de Sião*.

**Exemplo 3**: Excerto de *Vinde Adoremos*, do padre João Batista Lehmann ([19--]), "P.J.B.L.", em fotocópia de fonte copiada pelo monsenhor Nelson Soares. Localização: arquivo da *Schola cantorum* da Sé de Belém (PA), letra "D". Fotografia: Taynara de Sousa.

Um *Pie Pelicane* homofônico, a três vozes, também integra o acervo. É interessante notar nesse exemplo que sua escrita, embora tenha sido realizada em duas claves – de Sol e Fá –, é sugestiva, pela disposição das notas dos acordes, de que tivesse sido escrita para vozes iguais, prática comum na primeira metade do século XX, uma vez que o *motu proprio* de Pio X vetava a atuação de coros mistos nos templos católicos, devendo as vozes agudas serem substituídas – quando fosse o caso – por meninos cantores. O mais comum, entretanto, foi a composição de obras para vozes masculinas. No caso de *Pie Pelicane* (Ex. 4), é interessante observar a adaptação realizada pelo monsenhor para o coro misto, ao indicar, logo no início da obra, que a linha mais aguda deveria ser cantada por sopranos e tenores, a segunda linha, por contraltos, levando a supor que a linha da clave de Fá fosse executada pelos baixos. Ao longo da música, contudo, as vozes se alternam em diferentes linhas.

**Exemplo 4**: Excerto da adaptação de *Pie Pelicane* ([19--]), em fotocópia de fonte com anotações do monsenhor Nelson Soares. Localização: arquivo da *Schola cantorum* da Sé de Belém (PA), letra “S”. Fotografia: Taynara de Sousa.

Finalmente, chama a atenção a presença de um compositor paraense na seleção do repertório da *Schola cantorum*, o violinista Raymundo Araújo Pinheiro, que tem obras sacras em língua latina em fontes recolhidas ao Acervo Vicente Salles, custodiado pela Biblioteca do Museu da UFPA. No caso da obra selecionada pelo monsenhor Nelson, a *Missa Solene à Senhora Virgem de Nazareth*,

trata-se de composição com texto em vernáculo, sugestiva de ter sido produzida após o Concílio Vaticano II. Chama igualmente a atenção o caráter pianístico da escrita do acompanhamento para órgão, bastante diferente dos paradigmas composicionais restauristas (Ex. 5).

**Exemplo 5**: Excerto da *Missa Solene à Senhora Virgem de Nazareth*, de Raymundo Araújo Pinheiro ([19--]), para coro a quatro vozes e órgão. Localização: arquivo da *Schola cantorum* da Sé de Belém (PA), letra “M”. Fotografia: Taynara de Sousa.

Chama atenção ainda o trânsito de fontes do coro da Igreja de Sant’Ana – onde o monsenhor foi pároco, anteriormente à atuação na Sé – para a Schola cantorum da Sé, em cópia do próprio monsenhor, como é o caso de uma fonte contendo o cântico natalino *Adeste Fideles*.

Apesar de também constarem do acervo obras de compositores que não devem ser considerados restauristas – Bach, Schubert e Zingarelli –, mesmo em suas obras se percebe o tratamento das vozes de maneira homofônica, sem saltos dramáticos nas melodias, ornamentação, grandes passagens a solo, ou quaisquer elementos que pudessem remeter à música praticada nos teatros. Desprovidos dos possíveis acompanhamentos instrumentais das composições originais, não poderiam ser considerados, portanto, em desacordo com os paradigmas impostos por Pio X.

Finalmente, a presença de um *Christus factus est*, do padre cecilianista[1] Franz Xaver Witt e de uma *Ave Maria*, de Oreste Ravanello revela a presença de compositores restauristas europeus no repertório. No caso de *Christus factus est*, é perceptível ainda outro elemento característico da Restauração Musical, o uso de falsobordão, ou seja, harmonização em notas de longa duração, cujo texto deveria ser recitado de maneira livre pelo coro, tal como ocorre no canto gregoriano.

### 3. Um clérigo conservador? Argumentos favoráveis e contrários a tal classificação

Do mesmo modo que existem dificuldades em se classificar um pontificado de determinado papa a partir do binômio conservador / progressista, também a atuação musical de monsenhor Nelson Soares se mostrou suficientemente diversificada a ponto de exceder tal possibilidade. Fica evidente que sua atuação frente à *Schola Cantorum* na década de 1980 dialogava com a tradição musical católica. Formado entre 1937 e 1950, suas preferências em termos de música coral certamente remetem à sua formação e atuação no seminário, anteriormente ao Concílio Vaticano II. Ao restituir uma *Schola Cantorum* e se empenhar no restauro do maior órgão de manufatura Cavaillé-Coll do país – e o maior da América do Sul produzido enquanto Aristide Cavaillé-Coll ainda estava vivo – revela uma busca pela preservação ou continuidade de expressões musicais que se encontravam em declínio na música ritual católica no Brasil durante a década de 1980. Por outro lado, foi mesmo Nelson Soares, quando ainda era cônego, quem presidiu a missa de abertura das festividades de Sant'Ana, em 1969, ao som da *Messa Alleluia*, de Marcello Giombini, executada pela banda "Os Beatos", com "formação de guitarra elétrica, bateria, contrabaixo elétrico, além de órgão e cantor solista" (DUARTE, 2016, p. 282-283). O aspecto mais importante a ser notado, entretanto, é que foi o próprio monsenhor Nelson quem traduziu o texto da missa, de Gino Stefani, do italiano para o português. Assim, é possível notar que Nelson Soares também esteve em diálogo com a música católica pós-conciliar, de modo que seria uma opção demasiado reducionista rotulá-lo simplesmente como conservador ou progressista.

[1] Integrante do Cecilianismo, movimento cujo nome decorre das academias de Santa Cecília. Tal movimento, constituído por clérigos, compositores e especialistas em música sacra, construiu as bases para a Restauração Musical Católica, oficializada pelo *motu proprio* de Pio X.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir, em resposta às questões que deram origem à presente investigação, que parte das fontes aponta para a proveniência do Seminário e da Igreja de Sant'Ana, ao passo que outras possivelmente foram produzidas quando o monsenhor Nelson Soares se encontrava à frente da *Schola Cantorum*.

É possível afirmar que parte considerável do repertório da *Schola Cantorum* estava alinhado aos paradigmas da Restauração Musical Católica e mesmo os compositores que estilisticamente se revelavam pouco adequados a esse estilo tiveram suas obras arranjadas somente para vozes, não contrariando os paradigmas oficializados por Pio X em seu *motu proprio*. Tal repertório mostrava-se consideravelmente diverso daquele inculturado, que passava a se tornar hegemônico no catolicismo romano no período, sendo que tal escolha parece se justificar em argumentos contrários aos cantos pastorais pós-conciliares, muito embora o próprio monsenhor tenha sido o responsável pela tradução do texto, cerca de uma década e meia antes – de uma missa iê-iê-iê. Desse modo, seria contraproducente tentar classificar as opções estéticas do monsenhor somente em progressistas ou conservadoras. Ademais, a própria experiência de atividade coral do clérigo parecia apontar para memórias da Restauração Musical Católica.

Finalmente, destaca-se que o tratamento e estudo dos fundos documentais – de musicográficos e administrativos – e bibliográfico da Sé de Belém ainda se encontra em fase inicial, possivelmente revertendo em considerável produção acadêmica futura, bem como em retribuição aos colaboradores da pesquisa.

**Referências:**

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. São Paulo, 2001. 198 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2001.

BRAUN, G[eorgius]. *Missa Solemnis in honorem Sancti Michaelis Archangeli*. Para vozes e órgão. [Curitiba?]: [Livraria Católica S. V. D.], [1925?]. Partitura.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

[LEHMANN, João Batista]. *Vinde Adoremos*. In: Folheto de músicas manuscritas. [Belém]: [fotocópia de manuscrito de Nelson Soares], [19--]. Partitura não publicada.

MATA, Raimundo. *Fazei Isto em Memória de Mim*. Belém, 2016.

PIE PELICANE. A três vozes. [Belém]: [fotocópia de montagem a partir de impresso não identificado], [19--]. Partitura não publicada.

PINHEIRO, R[aymundo] Araujo. *Missa Solene à Senhora Virgem de Nazareth*. [Belém]: [fotocópia do autógrafo], [19--]. Partitura não publicada.

SOARES, Nelson. *Palavra de Padre*. Belém: Falangola, 1992.

SOARES, Nelson. *Cavaillé-Coll*. Belém: Arquidiocese de Belém, 1996.

UBI CARITAS. Canto gregoriano em notação moderna. [Belém]: [fotocópia de montagem a partir de impresso], [19--]. Partitura não publicada.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE MÚSICA

47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM
ENARTE ACADÊMICO

# ENTRE A EDIÇÃO MUSICAL E A PRODUÇÃO DE ARQUIVOS DE ÁUDIO: UMA EXPERIÊNCIA DE APLICAÇÃO DE VETORES NA CONSTRUÇÃO DE APARATOS CRÍTICOS PARA A EDIÇÃO DE OBRAS PARA CANTO E PIANO DE ALTINO PIMENTA

Carlos Augusto Vasconcelos PIRES
Escola de Música da UFPA – carlospires@ufpa.br

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Gabriella de Mattos AFFONSO
Escola de Música da UFPA – gaffonso@ufpa.br

Rômulo Mota de QUEIROZ
Escola de Música da UFPA – romulomq@hotmail.com

**Resumo**: No processo de edição musical, um texto de uma obra é fixado. Não sendo esse texto integralmente coincidente com uma ou mais fontes onde estava registrado, o aparato crítico se revela um eficiente recurso para apontar as decisões realizadas no processo editorial. Neste trabalho, são discutidos aspectos relativos ao aparato crítico, a dificuldade em se apontarem eventos sonoros específicos em instrumentos harmônicos e as soluções adotadas em um projeto de edição musical das obras de Altino Pimenta. Recorre-se a referenciais do campo da Musicologia, dos estudos do patrimônio cultural, além de aspectos inerentes à edição de arquivos áudio donde se originou a solução proposta.

**Palavras-chave**: Edição musical. Aparato Crítico. Descrição de eventos sonoros. Vetores para descrever altura e duração.

**Between the Editing of Music and the Production of Audio Files: an Experience of Applying Vectors in the Construction of Critical Apparatus for Editing Works for Voice and Piano by Altino Pimenta**

**Abstract**: In the music editing process, a text of a work is established. Since this text is not entirely coincident with one or more sources where it was registered, the critical apparatus proves to be an efficient resource for describing the decisions made in the editorial process. In this paper, aspects related to the critical apparatus are discussed, the difficulty in pointing out specific sound events in harmonic instruments and the solutions adopted in a musical editing project of Altino Pimenta's works. The paper is based on references from Musicology, studies of Cultural Heritage, as well as aspects inherent to the edition of audio files from which the proposed solution originated.

**Keywords:** Musical editing. Critical apparatus. Description of sound-events. Vectors to describe pitch and duration.

## INTRODUÇÃO

O processo de transmissão do repertório musical pode se dar por diversos meios, dentre os quais, a oralidade, o registro musicográfico em documentos em suporte de papel, o registro de eventos sonoros por meio da gravação de áudio, a criação de arquivos de áudio em *softwares* destinados à notação musical – tais como os ".mid" –, alto-relevo ou furos em cartões e estruturas metálicas – para execução mecânica em instrumentos musicais, caixas de música e autômatos. O processo de edição musical dialoga com esse processo de transmissão da obra, ao fixar uma versão de um texto musical, face ao qual o intérprete tomará suas decisões.

A atitude crítica diante das fontes caracteriza o processo da chamada edição crítica, que poderá ser monotestemunhal ou politestemunhal, ou seja, baseada em uma ou mais fontes. As edições baseadas em uma única fonte com textos fixados a partir de uma atitude crítica, Carlos Alberto Figueiredo ([2017]) denominou edição *Urtext*, ao passo que, no campo da Crítica Textual, Cambraia (2005, p. 97) as considera edição interpretativa. Já as edições críticas pressupõem a atitude crítica ante diversos testemunhos (fontes). Nos dois casos, contudo, é evidente que o editor toma decisões que nem sempre endossam o conteúdo da fonte. Tais decisões podem se basear nos mais diversos critérios, conforme se aprofundará no primeiro item deste trabalho. Fato é que tais decisões e suas variações em relação à(s) fonte(s) devem ser demonstradas ao consulente de algum modo. Para tanto, uma solução eficiente é o aparato crítico, uma vez que consegue ser bastante sintético ao apresentar, em uma tabela, a situação na fonte daquilo que foi alterado pela decisão do editor.

Ao se pensar a edição musical de partes avulsas de instrumentos melódicos - recorrente nas atividades editoriais de parte considerável do repertório editado -, a identificação dos eventos sonoros registrados é relativamente simples, podendo ser apontados apenas pelo número da nota dentro do compasso, cabendo ao editor apenas explicitar se considera os ornamentos como notas ou se diferencia sua notação. Quando da edição musical de partes ou partituras de instrumentos harmônicos, contudo, a existência de duas ou mais vozes e ainda a disposição vertical das harmonias podem gerar dificuldades na localização de eventos sonoros específicos, ou seja, em se identificar para qual nota da fonte foi realizada a intervenção editorial. Tal dificuldade foi reiteradamente observada no projeto de pesquisa *Música em Edição*, realizado na Escola de

Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), do qual participam os autores deste *paper*. Em 2020, tem sido proposta a edição das canções para canto e piano do compositor paraense Altino Pimenta. Neste trabalho serão apresentadas, portanto, as soluções encontradas para a problemática enunciada no âmbito desse projeto.

## 1. Aporias do restauro e o aparato crítico

O primeiro aspecto acerca da edição musical a ser observado é que, diferente do que ocorre com pinturas, esculturas ou edificações arquitetônicas de valor histórico, é possível restaurar a obra musical sem restaurar-lhe o suporte material. Existe, portanto, uma separação entre fonte e obra, o que também se observa na literatura. Assim, é possível restaurar o suporte material, mantendo intocada a obra, ou restaurar a obra a partir da edição das informações contidas no suporte.

Semelhantemente, às demais artes, contudo, a edição e transcrição musical, mas também a performance, colocam seus agentes ante as aporias do restauro (CHOAY, 2001): restaurar a um arquétipo que talvez nunca tenha se concretizado na obra ou preservar seu percurso histórico? Qual o limite entre cercear a intencionalidade e a liberdade criativa do autor com base em paradigmas estilísticos? É conhecido, nesse sentido, o caso do musicólogo teuto-uruguaio, que buscou corrigir quintas e oitavas paralelas em um compositor do Brasil colonial (FIGUEIREDO, [2017], p. 130). Outras questões ainda se colocam: criar um falso-histórico ou promover uma intervenção corretiva que neutralize o percurso histórico? Diferenciar claramente acréscimos posteriores ou neutralizar seu impacto por meio da aproximação estilística? Ao passo que as aporias podem ser – ou não – perceptíveis no campo arquitetônico, como proceder no caso das obras musicais? Deixar evidente ao ouvinte a intervenção em uma obra tal como recebida da tradição? Enquanto na Literatura, a obra geralmente se transmite em impressos, sendo possível o uso de elementos gráficos que explicitem as intervenções (colchetes, notas etc.), como proceder em relação à música que chega ao ouvinte? Acrescentando metadados à gravação? Explicando antes de uma performance? Seria de interesse do público conhecer tais pormenores? Ante algumas dessas questões, o aparato crítico em forma de tabela apresentado ao final de uma edição se revela ferramenta eficiente, pois evita intervenções gráficas excessivas na apresentação visual da edição, ao mesmo em que explicita as intervenções realizadas na obra musical no processo de edição ao indicar a situação observada na(s) fonte(s) consultada(s).

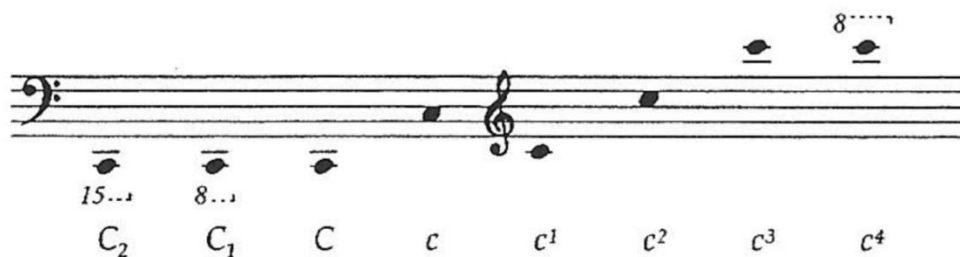
## 2. ALGUMAS EDIÇÕES DO REPERTÓRIO PIANÍSTICO

A música de Frédéric Chopin apresenta muitos desafios aos processos de edição e editoração. Essas fontes apresentam divergências relacionadas a diversos aspectos e, ao mesmo tempo, oferecem diversas alternativas, como as variantes. A edição Peters Urtext dos *Prelúdios Op.28* e *Op.45* de Chopin representa uma das maiores referências editoriais para a música desse compositor. Editada por Eigeldinger (2012), a publicação é um volume que pertence à série *The Complete Chopin: a New critical edition*, cujo comitê editorial é formado pelos seguintes especialistas em Chopin: John Rink, Jean-Jacques Eigeldinger, Jim Samson e Christophe Grabowski. Apresenta um extenso e detalhado aparato crítico, dividido em duas partes. A primeira, trata-se das "Notas sobre os princípios e metodologias editoriais" (*Notes on editorial method and practice*), e a segunda, as "Notas críticas" contendo as variantes (*Critical commentary*).

Destaca-se aqui o sistema utilizado em seu aparato crítico. Conforme aponta o comitê editorial, o sistema é preciso e inequívoco para identificar notas individuais e acordes dentro de um compasso (RINK; SAMSON; EIGELDINGER, 2012, p.59). Primeiramente, os editores esclarecem sobre as abreviaturas usadas no texto crítico (como "RH", "LH", entre outras). Esclarece-se que a designação de mão direita e mão esquerda se refere às notas do texto executadas pela mão correspondente, portanto, não é definida pelo tipo de clave ou por sua localização na pauta (inferior ou superior). Do mesmo modo, a edição Nacional Polonesa dos *Prelúdios Op. 28* e *Op. 45* (CHOPIN, 2000), por Jan Ekier, v. 7 da série *National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*, considerada como outra grande referência entre as edições de Chopin, também utiliza semelhante designação. A exemplo, no *Prelúdio n.2*, encontra-se a seguinte orientação de performance: "Compasso 22 m.d. A primeira nota do arpejo (*Ré*) deve ser executada simultaneamente com a oitava da m.e" (EKIER; KAMINSKI, 2000, p. 2).[1] Portanto, refere-se à nota Ré (*d*), primeira nota do arpejo no c.22, como "m.d.", pois é executada pela mão direita, ainda que se encontre anotada na pauta inferior, cuja clave é a de Fá (Ex. 1).

[1] "Bar 22 R.H. The first note of the arpeggio (*d*) should be struck together with the L.H. octave" (EKIER; KAMINSKI, 2000, p.2).

**Exemplo 1**: Compasso 22 do *Prelúdio n. 2*, de Chopin, edição crítica (EKIER, 2000, p. 4).

O sistema de Helmholtz é utilizado para a identificação das notas em ambas as edições, tanto para definir o nome como também a altura da nota. Sua eficiência e clareza facilitam muito a compreensão por parte do leitor-intérprete. Assim, o sistema utiliza as sete (7) letras para identificar as sete (7) notas, sendo *c* = Dó, *d* = Ré, *e* = Mi, *f* = Fá, *g* = Sol, *a* = Lá, *b* = Si). Registram-se letras maiúsculas (C) ou minúsculas (c), conforme o registro que elas se encontram. Estas podem vir acompanhadas ou não de números sobrescritos ($c^1$) ou subscritos ($c_1$) para determinar a altura específica. Conforme ilustrado abaixo (Ex.2), as letras maiúsculas e números subscritos indicam o registro mais grave, iniciando com o número subscrito “2” para as notas que pertencem ao registro da oitava mais grave, depois o subscrito “1” para a próxima oitava, até as letras maiúsculas sem subscrito para a oitava seguinte. A partir deste ponto (Dó 2) usam-se apenas letras minúsculas. Nesta oitava, localizada logo à esquerda do Dó central (Dó 3), as letras encontram-se desprovidas de números. Em seguida, utilizam-se os números sobrescritos em ordem crescente (1-4) à medida que se ascende cada oitava em direção aos registros agudos.

**Exemplo 2**: Indicação de oitavas no sistema de Helmholtz (RINK; SAMSON; EIGELDINGER, 2012, p. 60).

Além disso, a edição Peters esclarece que as notas e acordes são referenciados na seção de *Notas críticas* como sendo um “evento”, de acordo com sua posição em um determinado compasso. Logo, de acordo com esse sistema, menciona-se primeiro o número do compasso (“c.”), identifica-se a mão, direita “m.d.” ou esquerda “m.e.” (na edição utiliza-se as abreviaturas do inglês RH ou LH), especifica-se o tipo de evento, ou seja, se é uma nota individual ou um acorde (equivalente a duas ou mais notas), e o n° referente à ordem de acontecimento do evento dentro do compasso. No exemplo a seguir (Ex. 3), busca-se identificar as notas “w”, “x”, “y” e “z”.

**Exemplo 3**: Excerto do *Concerto para piano e orquestra*, Op.11, em Mi menor, de Chopin (RINK; SAMSON; EIGELDINGER, 2012, p. 60).

Para se referir a nota na posição “w” do compasso 1, indica-se “c. 1 m.d. nota 3”, visto que é uma nota individual, que ocorre no 3° evento da mão direita neste compasso. Para a nota “x”, indica-se “c. 1, m.d. acorde 4”, já que é um acorde, que ocorre no 4° evento da mão direita neste compasso. Para “y”, indica-se “c.1 m.e. nota 2”, visto que é uma nota individual, que ocorre no 2° evento da mão esquerda neste compasso. Para a nota na posição “z”, indica-se “c. 1, m.e. acorde 3”, sendo um acorde que ocorre no 3° evento da mão esquerda neste compasso. Ilustrando o exposto, as Notas críticas a Peters se referem à primeira nota (Sol#) do c.7 no *Prelúdio n.10* como “m.d. nota 1”.[2] No *Prelúdio n.7*, refere-se a nota Lá do c.13 como “a1 do acorde 4 da m.d.”[3] (Ex. 4).

[2] “Bar 7. **A²**: redundant augmentation dot to RH note 1” (EIGELDINGER, 2012, p.62)
[3] “Bar 13. to *a¹* RH chord 4 from **S**, **D**” (EIGELDINGER, 2012, p.62).

**Exemplo 4**: À esquerda, compasso 7 do *Prelúdio n.10*; à direita, compasso 13 do *Prelúdio n.7*, ambos de Chopin (2012, p. 13; 9).

## 3. Uma proposta de descrição na edição de obras de Altino Pimenta

A proposta aqui apresentada surge da experiência prática com o uso de sequenciadores pelo primeiro autor. Sequenciadores são equipamentos eletrônicos que possibilitam o registro de eventos para reprodução posterior (DAVIES, 2001). Réveillac (2019) classifica os sequenciadores em quatro tipos: mecânicos ou elétricos, exatamente os precursores do sequenciador moderno acima descrito; analógicos; digitais; e *softwares*. Interessa ao presente trabalho a compreensão do *Step Sequencer* (Fig. 1-2) e as soluções e interfaces apresentadas por algumas Estações de Trabalho Musicais baseadas em hardware para a criação de sequências.

Um *Step Sequencer* é um tipo de sequenciador eletrônico analógico que apresenta fileiras de interruptores ou botões configuráveis que podem ser programados para reproduzir certa sequência de notas.

**Figura 1**: Interface de *step sequencer* com três fileiras com 8 passos cada (BEHRINGER, [2012]).

| STEP: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ROW A: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 |
| ROW B: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| STEP: | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
| ROW A: | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| ROW B: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| STEP: | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |
| ROW A: | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| ROW B: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| STEP: | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | | | | | | | |
| ROW A: | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | | | | | | | |
| ROW B: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | | | | | | | |

**Figura 2**: Exemplo de estrutura de um *step sequencer* com duas fileiras com 7 e 8 passos, respectivamente (MANTIONE, 2019).

A estrutura presente nos *step sequencers* analógicos foi apropriada também pelos sequenciadores baseados em *softwares*, com uma ampliação de possibilidades derivada do potencial de processamento superior dos computadores em relação às limitações das máquinas analógicas (Fig. 3). Nahmani (2018) apresenta um exemplo de grade extraído da estação de trabalho digital *Logic 10.4*, onde é possível perceber que os eventos são distribuídos horizontalmente no eixo temporal, como em uma partitura, ocupando espaços nos compassos registrados logo acima, sendo possível, assim, situar facilmente cada evento sonoro registrado na sequência programada.

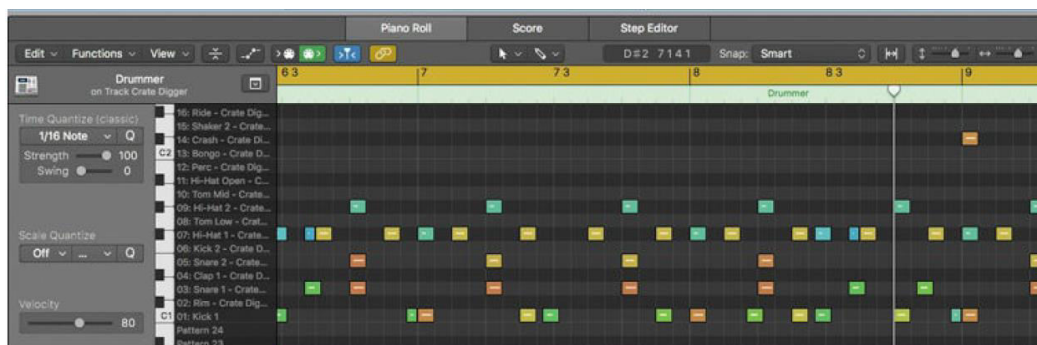
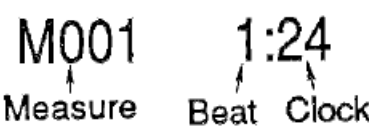



**Figura 3**: *Step sequencer* em *software* com uso de *Piano Roll Editor* (NAHMANI, 2018, p. 200).

As Estações de Trabalho Musicais são instrumentos eletrônicos digitais, comumente apresentados como instrumentos de teclado, que permitem não apenas a geração e manipulação de sons, mas a programação de sequências musicais que podem ser recuperadas e executadas automaticamente.

Normalmente apresentam a possibilidade de gravação dos eventos musicais em tempo real (*real time recording*) ou através da inserção passo a passo (*step recording*).

O Korg M1, produzido entre o final da década de 1980 e meados de 1990 (VAIL, [2002]), uma das Estações de Trabalho Musical mais populares da história, permitia a inserção de eventos através do processo de *Step Recording*. Para que este registro pudesse ocorrer de forma adequada e nos pontos exatos, foi apresentada uma interface de localização das notas que descrevesse pormenorizadamente às suas posições dentro das sequências, orientando a inserção conforme o arranjo previsto. Na solução encontrada para o Korg M1 o programador da sequência deveria determinar o indicador de compasso proposto para a sequência em gravação e então indicar o compasso (*measure*), o tempo (*beat*) e a subdivisão do tempo (*clock*)[4] da nota a ser inserida dentro do compasso (Ex. 5), que seguia a subdivisão da unidade em valores relativos, com a altura da nota sendo definida pela entrada através do teclado (KORG INC., 1991).

M001 1:24
Measure Beat Clock

**Exemplo 5**: Estrutura de Compasso, Tempo e Subdivisão no Korg M1 (KORG INC., 1991, p. 89).

O Roland XP-80, produzido a partir de meados da década de 1990, apresenta um sistema de posicionamento semelhante (Ex. 6), baseado na indicação do compasso, tempo e subdivisão (ROLAND CORP., 1998, p.119).

Song position
(measure-beat-clock)
Sequencer data
Phrase track/Pattern
SEQ/Micro Microscope Track 1
1-01-000> Sys.Excl F0:7E 7F 09 02:F7
010 Sys.Excl F0:41 10 6A 12 00 00 00>
015 Sys.Excl F0:41 10 6A 12 00 00 00>
059 Sys.Excl F0:41 10 6A 12 01 00 00>
070 Sys.Excl F0:41 10 6A 12 01 00 10>
081 Sys.Excl F0:41 10 6A 12 01 00 11>
Create Erase Move Copy Place View

**Exemplo 6**: Estrutura *measure-beat-clock* para posicionamento das notas em uma sequência conforme apresentado no display do XP-80 (ROLAND CORP., 1998, p.144).

[4] Um *clock* é, de fato, um sinal gerado por um oscilador eletrônico para fins de sincronização durante a operação de circuitos. No caso dos sequenciadores ele corresponderá, na prática, a uma subdivisão do tempo.

A possibilidade de interpretação das notas musicais como eventos em uma grade de um *Step Sequencer*, e a possibilidade de mapear cada evento a partir das coordenadas de compasso, tempo e subdivisão presentes no método de *Step Recording* abre a possibilidade de utilização do mesmo tipo de interpretação e coordenadas para descrever o posicionamento das notas em uma dada partitura.

Não à toa, Pejrolo (2011, p.21) sugere que o sequenciador é comparável ao papel pautado usado pelo compositor para escrever música, podendo efetivamente substituir o registro escrito pelo registro direto dos eventos MIDI[5], o que permitiria um percurso entre a idealização composicional e sua realização não mais mediado pela escrita ou pela gravação de áudio, mas pela execução musical direta ao instrumento, que automaticamente resulta num conjunto de instruções editáveis.

O protocolo MIDI, porém, não representa necessariamente uma superação da escrita tradicional. Ao contrário, ele permite certas interações entre programas com funções específicas que não apenas garantem a continuidade do registro escrito em partitura tradicional como reforçam a possibilidade de abordagem aqui pretendida, de descrição das notas a partir de coordenadas de compasso, tempo e subdivisão: os *softwares* para editoração musical atuais permitem a exportação das suas edições no formato ".mid" (baseado no protocolo MIDI), que podem, por sua vez, ser importados pelos *softwares* de sequenciamento, que interpretam cada uma das informações para reproduzir a peça originalmente escrita em notação tradicional.

Tendência bastante em voga já pouco mais de uma década, os arquivos em formato ".mid" podiam ser rapidamente baixados da internet, quando essa ainda era discada, em aparelhos de modem, também eram utilizados em *videokê* e como toques de celular. Assim, abria-se um mercado aos profissionais da música que tivessem conhecimento da notação musical em software, a fim de produzi-los. Localizar notas musicais específicas em um emaranhado de linhas instrumentais que representavam instrumentos melódicos e harmônicos pressupunha que essas fossem tratadas como eventos sonoros. No projeto *Música em Edição*, dedicado às obras para canto e piano de Altino Pimenta – sob coordenação do quarto autor do trabalho –, algumas questões surgiram em torno da localização das notas em um eixo vertical. Tais questões eram relativamente incomuns ao segundo autor, por sempre ter trabalhado com a edição de partes avulsas de instrumentos

[5]*Music Instrument Digital Interface*, protocolo de padronização de parâmetros para a operação dos instrumentos musicais digitais que permite, entre outras coisas, a comunicação entre eles.

melódicos e vozes, demandando, assim, soluções adequadas. Das discussões em torno das obras a serem editadas, passou-se a observar que nem sempre a noção de voz era a mais adequada para referir-se aos eventos sonoros no plano vertical, uma vez que essas poderiam transitar entre as mãos do pianista, ou seja, entre os dois sistemas (Ex.7).

**Exemplo 7**: Compassos 16 a 19, de *Canjerê*, de Altino Pimenta (2020a). Note-se a mudança de registro que implica a mudança de sistema na grafia adotada pelo compositor e mantida na edição.

Assim, passou-se a empregar, no aparato crítico, dois eixos separados por uma barra inclinada (/). O eixo horizontal é baseado na unidade de tempo e na figura – nota ou pausa – que aparece dentro daquela unidade, de modo que a unidade de tempo é separada pelo evento sonoro por um ponto. Já o eixo horizontal é contado de baixo para cima (Ex. 8).

| | | |
|---|---|---|
| c. 25, 2.1/2 | Piano, m.d. | Mi bemol |
| c. 25, 3.2/1 | Piano, m.e. | Mi bemol |
| c. 25, 3.2/3 | Piano, m.d. | Si bemol |

**Exemplo 8**: Compasso 25, de O *Uyapurú e o Violão*, de Altino Pimenta (2020b), com as indicações da situação na fonte das alterações que foram realizadas.

Diferentemente das edições de áudio em formato ".mid", as notas ornamentais – apojaturas, grupetos etc. – não são tratadas como evento sonoro com duração determinada, mas nomeadas como tais, de maneira abreviada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que a proposta baseada em vetores, que se originou da produção de arquivos de áudio em *softwares* para notação musical e foi adaptada às demandas da edição musical crítica tem se revelado uma ferramenta eficiente no processo e edição musical para a localização mais precisa das notas ou eventos sonoros, sobretudo em instrumentos harmônicos.

**Referências:**


BEHRINGER. *960 Sequential Controller*. [2012]. Disponível em: https://www.behringer.com/product.html?modelCode=P0E2J. Acesso em 8 dez. 2020.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: martins Fontes, 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Ed.UNESP, 2001.

CHOPIN, F. *Preludes Opp. 28, 45*. Ed. J. Ekier. Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000.

CHOPIN, F. *Preludes Op. 28, Op. 45*. Ed. J.J. Eigeldinger. Frankfurt: Peters Urtext, 2012.

DAVIES, Hugh. Sequencer. *In*: *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047622. Acesso em 8 dez. 2020.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Critical Commentary. *In*: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28, Op. 45*. Ed. J.J. Eigeldinger. Frankfurt: Peters Urtext, 2012. p. 61-66. Partitura.

EKIER, Jan; KAMINSKI, Pawel. Performance commentary. *In*: CHOPIN, F. *Preludes Opp. 28, 45*. Ed. J. Ekier. Varsóvia: Edição Nacional Polonesa, 2000. p. 2-5. Partitura.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. do autor, [2017]. Disponível em: http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf. Acesso em 10 mar. 2020.

KORG INC. *Korg M1 Owner's Manual*. Tokio: [s.n.], 1991.

MANTIONE, Philip. The Basics of Step Sequencing (+9 Great Step Sequencers). *In*: *Pro Audio Files*. 2019. Disponível em: https://theproaudiofiles.com/step-sequencers/. Acesso em 8 dez. 2020.

NAHMANI, David. *Logic Pro X 10.4 - Apple Pro Training Series*: Professional Music Production. San Francisco (CA): Peachpit Press, 2018.

PEJROLO, Andrea. *Creative Sequencing Techniques for Music Production*. 2. ed. Oxford: Focal Press, 2011.

PIMENTA, Altino. *Canjerê*: Canto Caboclo. Ed. Fernando Lacerda. Belém: [s.n.], 2020. Partitura não publicada.

PIMENTA, Altino. *O Uyrapuru e o Violão*. Ed. Fernando Lacerda. Belém: [s.n.], 2020. Partitura não publicada.

RÉVEILLAC, Jean-Michel. *Electronic Music Machines*: the New Musical Instruments. Londres: Wiley-ISTE, 2019.

RINK, John; SAMSON, Jim; EIGELDINGER, Jean-Jacques. Notes on editorial methods and practice. *In*: CHOPIN, F. *Preludes Op. 28, Op. 45*. Ed. J.J. Eigeldinger. Frankfurt: Peters Urtext, 2012. p.59-60. Partitura.

ROLAND CO. *XP-60/80 Owner's Manual*. [*s.l.*]: [*s.n.*], 1998. Disponível em: http://www.midimanuals.com/manuals/roland/xp-60/owners_manual/xp-60_80_om.pdf. Acesso em 8 dez. 2020.

VAIL, Marc. *Korg M1 (Retrozone)*. [2002]. Disponível em: https://www.soundonsound.com/reviews/korg-m1-retrozone. Acesso em 8 dez. 2020.

# OS PRIMÓRDIOS DA *HARPA CRISTÃ*: ESTUDO EXPLORATÓRIO ACERCA DO ESTABELECIMENTO DE UMA IDENTIDADE MUSICAL E HINOLÓGICA NA ASSEMBLEIA DE DEUS NO BRASIL


Paulo Wesley Nascimento ROSA
Licenciatura em História - Campus Ananindeua / UFPA – paullelis@hotmail.com

Doriedison Viana de SOUZA
Licenciatura em Música - UFPA – doriedsonjunior10@gmail.com

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br



**Resumo**: Neste trabalho são apresentados dois projetos de pesquisa voltados à compreensão da constituição de uma identidade hinológica pentecostal assembleiana por meio da oficialização do hinário *Harpa Cristã*, em que pese à existência de publicações semelhantes e da mesma época. A problemática deste trabalho se concentra no mapeamento de fontes e acervos para o estudo de tal processo. Os resultados obtidos neste estudo exploratório apontam para a existência de ampla documentação recolhida ao Centro de Estudos do Movimento Pentecostal (RJ), para a presença de fontes no Museu Nacional da Assembleia de Deus, além de publicações produzidas no âmbito da denominação religiosa.



**Palavras-chave**: Música religiosa – Assembleia de Deus. Hinários. Pentecostalismo.


**The Beginnings of the *Harpa Cristã* [Christian Harp]: an Exploratory Study on the Establishment of a Musical and Hymnological Identity in the Assembly of God in Brazil**


**Abstract**: In this paper, two research projects are presented, both aimed at understanding the constitution of an assemblage Pentecostal hymnological identity through the officialization of the hymnal Harpa Cristã, despite the existence of similar contemporary publications. The problem of this paper focuses on the mapping of sources and collections for the study of this process. The results obtained in this exploratory study point to the existence of extensive documentation in the Center for the Study of the Pentecostal Movement (RJ), the presence of sources in the National Museum of the Assembly of God, in addition to publications produced within the scope of the religious denomination.



**Keywords:** Religious music – Assembly of God. Hymnals. Pentecostalism.

## INTRODUÇÃO

A cidade de Belém (PA) é um dos berços do Pentecostalismo no Brasil. Ao passo que, em Santo Antônio da Platina (PR), o ítalo-americano Louis Francescon fundava, em 1910, a Congregação Cristã no Brasil, no ano seguinte, os suecos Gunnar Vingren e Daniel Berg - Gustaf Daniel Högberg - lançavam as bases da maior denominação evangélica em membresia no Brasil no presente, a Assembleia de Deus.

Ao longo de seus cento e nove anos, a denominação evangélica passou por uma série de transformações, tanto no sentido de institucionalização e diversificação nas formas de governo eclesiástico, quanto em aspectos litúrgicos, musicais, das tradições e costumes de seus membros.

Ainda no presente, um sinal distintivo ou aspecto identitário do fiel assembleiano permanece relacionado ao seu hinário, a *Harpa Cristã*. A história revela, entretanto, que nem sempre teria sido este o hinário da denominação religiosa. Nas duas primeiras décadas de existência da denominação, houve relativa diversidade de hinários, os quais, hoje, parecem ter sido esquecidos. Neste trabalho, apresentam-se os projetos de pesquisa desenvolvidos pelos autores, em torno dos primeiros hinários da Assembleia de Deus – *Salmos e Hinos*, *Cantor Pentecostal*, *Psalterio Pentecostal* e *Harpa Cristã* –, bem como os resultados obtidos ainda em estudo exploratório deles decorrentes. Tais investigações integram o projeto mais amplo, coordenado pelo terceiro autor, de título Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio cultural. Como o próprio título sugere, o projeto tem por objetivos prosseguir o mapeamento de fontes e acervos, proceder ao estudo das fontes no contexto de sua produção, mas também tornar disponíveis as obras musicais de função religiosa. Nesse sentido, a pesquisa histórica das condições de criação da *Harpa Cristã* e sua recepção em Belém, as transformações da hinologia assembleiana rumo à constituição de uma identidade musical, seja em seus aspectos estritamente musicais, seja no tocante aos reflexos teológicos e doutrinários nos hinos, e ainda as continuidades e rupturas observadas em tal processo são algumas das problemáticas formuladas.

No âmbito deste trabalho, são apresentados os dois projetos de pesquisa em desenvolvimento e os resultados preliminares do mapeamento de fontes e acervos realizado até o momento. Para tanto, foram realizados o mapeamento de possíveis acervos por meio de pesquisa on-line, a

pesquisa *in loco* no Museu Nacional da Assembleia de Deus, na cidade de Belém (PA), bem como o contato remoto com outras instituições, cujos dados obtidos em pesquisa bibliográfica apontavam para sua representatividade nas práticas musicais assembleianas das primeiras décadas ou para a conservação de fontes.

No tocante às fontes para o estudo da música, há de se destacar a diversidade de tipos e suportes por elas abarcada. Segundo Pedro José Gómez González e seus colaboradores, um rol de fontes – ainda não exaustivo – inclui: (1) partituras, registros sonoros e audiovisuais; (2) libretos e textos; (3) escritos pessoais dos compositores; (4) tratados sobre música; (5) documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais; (6) estatutos e regulamentos; (7) entrevistas pessoais; (8) instrumentos musicais; (9) objetos artísticos (objetos tridimensionais e de iconografia musical); (10) livros de contas (de caixa ou de “fábrica”); (11) cerimoniais (religiosos e civis); (12) dossiês de concurso; (13) documentação avulsa; (14) livros sacramentais de paróquias; (15) documentos pontifícios [e demais legislações eclesiásticas sobre música]; (16) documentos notariais ou cartoriais; (17) impressos: críticas musicais e anúncios de concertos; (18) cartazes e programas de concertos; (19) correspondências. Já entre as fontes indiretas, seus autores procederam à seguinte classificação: (1) guias de arquivos; (2) inventários; (3) catálogos e bases de dados; (4) índices informatizados (GÓMEZ GONZÁLEZ *et al*., 2008, p. 93- 102).

Feita esta breve introdução, passa-se a apresentar os projetos de pesquisa: o primeiro deles de caráter histórico e contextual, ao passo que, o segundo, de enfoque propriamente musical. Finalmente, serão apresentados os resultados do mapeamento das fontes e acervos.

## 1. O desenvolvimento da *Harpa Cristã* em Recife e sua recepção em Belém

O estudo acerca da constituição de um hinário, como é o caso da *Harpa Cristã*, das Assembleias de Deus no Brasil, pode congregar distintas áreas do conhecimento, dentre as quais: Musicologia, Teologia, História e Sociologia. Tais abordagens disciplinares permeiam os trabalhos de vários autores, tais como Milton de Souza Junior (2011, p. 223), Emílio Conde (1960, p. 355), Alexssander Lopes (2016, p. 110), Ana Lúcia Ferreira Câmara (2016, p. 70), dentre outros. A pesquisa empreendida pelo primeiro autor desta comunicação tem como tema a recepção do referido hinário na Igreja no Pará, tendo a abordagem mais próxima da área disciplinar do autor, a

História. Assim, a pesquisa trará aproximações entre a história do livro e da leitura, a música e a investigação documental, considerando que o desenvolvimento dos aportes impressos de diversos gêneros não pode passar despercebido de análise, inclusive no âmbito religioso, no qual atuam como mobilizadores para afirmação de certo ideal.

A estruturação da *Harpa Cristã* ocorreu em Recife, no ano de 1922. A sistematização desse livro impresso envolveu a seleção de hinos, a mobilização material e o ideal doutrinário. A partir da perspectiva de Roger Chartier (2004, p. 13) acerca dos livros, enquanto poderosos meios didáticos e capazes de serem moldadores de hábitos, tradições e liturgias, avaliar como a *Harpa* foi recepcionada em Belém se revela uma possibilidade de pesquisa. Observadas as limitações da documentação, tem-se como foco a concepção e recepção do hinário entre 1922 e meados da década de 1930, nos cultos em Belém, mas também os hinários que já se encontravam em uso localmente até a oficialização da *Harpa Cristã* como a representante da identidade hinológica assembleiana.

O projeto de investigação científica se baseia, então, nos seguintes problemas: como ocorreu, em Recife, a reunião dos hinos que compõem a *Harpa Cristã*? Como foi conduzida sua implantação na liturgia da Assembleia de Deus em Belém, enquanto processo de expansão e recepção? A *Harpa Cristã* transformou a liturgia dos cultos? Como ocorreu o processo de expansão do hinário no Brasil? Considerando a existência de outros hinários nas primeiras décadas da Assembleia de Deus – *Salmos e Hinos*, *Cantor Pentecostal* e, posteriormente à sua edição, o *Psalterio Pentecostal* –, é possível observar tensões na assimilação do uso da *Harpa Cristã*? Possíveis respostas a tais questões serão obtidas por meio da pesquisa bibliográfica e documental, particularmente em periódicos confessionais de circulação na Assembleia de Deus, documentação avulsa referente ao processo de constituição do hinário e até mesmo em documentos musicográficos. Os dados serão analisados a partir de referenciais acerca da história e memória (CANDAU, 2011; NORA, 1993) e também acerca da história do livro (CHARTIER, 2004).

## 2. DO *SALMOS E HINOS* À *HARPA CRISTÃ*: TRANSFORMAÇÕES MUSICAIS RUMO A UMA IDENTIDADE MUSICAL ASSEMBLEIANA



Podemos considerar que a Assembleia de Deus é uma denominação evangélica que mantém certos aspectos musicais que remetem ao período inicial da Igreja. As práticas musicais

assembleianas sempre mantiveram associação direta com hinários, desde sua fundação. Durante os primeiros anos da igreja, os missionários fundadores, Gunnar Vingren e Daniel Berg, optaram pelo uso do hinário *Salmos e Hinos*, coletânea de hinos e coros de uso interdenominacional. Tal opção ocorreu principalmente pela ausência de uma hinologia que dialogasse com as doutrinas pentecostais (CONDE, 1960, p. 48). Em razão disso, a liderança da Igreja passou a organizar seu primeiro hinário próprio, o *Cantor Pentecostal*, que serviu como base para a publicação da primeira edição da *Harpa Cristã*.

É importante ressaltar, que o *Cantor Pentecostal* foi organizado a partir do caderno particular de hinos elaborado por Gunnar Vingren em 1917 (QUADROS, 2019, p. 53). O registro de informações a respeito do caderno é escasso. É possível afirmar, contudo, que este continha 14 hinos em sueco e 10 hinos em inglês, dialogando diretamente, portanto, com a trajetória do próprio missionário, que imigrou para os Estados Unidos, onde cursou o Seminário Batista, em Chicago, e atuou como pastor, em Michigan. O *Cantor Pentecostal* foi, portanto, o primeiro hinário em língua portuguesa produzido no Brasil a dialogar com as doutrinas pentecostais – note-se que, até 1932, os hinários de uso comum na Congregação Cristã no Brasil, denominação pentecostal coetânea à Assembleia de Deus, traziam hinos somente em italiano. O *Cantor Pentecostal*, publicado em 1921, foi utilizado, desse modo, na Assembleia de Deus, a partir da segunda década de sua existência.

Outro acontecimento que merece destaque é a publicação do *Psalterio Pentecostal*, em 1931, por Gunnar Vingren. Segundo Milton de Souza Junior (2011, p. 49), esse hinário foi publicado devido à escassez de exemplares da *Harpa Cristã*. Maxwell Fajardo (2015, p. 144-145) sugeriu outra perspectiva acerca desse episódio: se havia uma escassez de hinários, por que não recorrer a uma reimpressão? Segundo o autor, o período de produção e circulação paralela da *Harpa Cristã* e o *Psalterio Pentecostal* – uma versão da *Harpa* com acréscimos realizados por Gunnar Vingren – era também um período de transição entre lideranças da denominação no Brasil, o que poderia representar também visões doutrinárias conflitantes ou, ao menos, divergentes. Este acontecimento revela algumas questões passíveis de investigação: o *Psalterio Pentecostal* foi um hinário publicado para seguir aspectos distintos da *Harpa*? Se este dado for verdadeiro, quais foram esses aspectos?

A partir de tais constatações iniciais, tiveram início os estudos exploratórios do segundo autor deste *paper*, com vistas a identificar continuidades e rupturas no processo de transformação dos hinários da Assembleia de Deus entre os anos de 1911 e 1941, em termos propriamente musicais.

Tal investigação se vale dos procedimentos bibliográfico e documental para a obtenção dos dados e se estrutura a partir dos seguintes problemas: quais hinários assembleianos possuíram notação musical e quais dispunham apenas de textos? O *Psalterio Pentecostal* possuía até então somente hinos inéditos ou houve a repetição de obras lançadas nos hinários anteriores? O *Psalterio Pentecostal* foi lançado com a proposta de reafirmar aspectos da Harpa Cristã ou seguir um caminho distinto? Quais os possíveis impactos da publicação do *Psalterio* nas edições posteriores da *Harpa*, no tocante à transmissão do repertório? Os modelos composicionais presentes na *Harpa Cristã* "com música", publicada em 1941, apresentam semelhanças em relação ao hinário sueco *Segertoner* ou aos hinários anteriores da Assembleia de Deus? Finalmente, considerando que o caderno de hinos de Gunnar Vingren possuía notação musical, e que o mesmo contribuiu para a formação do *Cantor Pentecostal*, é possível considerar que as melodias referentes às letras do hinário seguiram aquelas registradas no caderno? Ainda que em apenas um ano de pesquisa todas esses problemas não possam ser respondidos, busca-se, nas fontes disponíveis, o maior número possível de soluções.

### 3. Resultados parciais da pesquisa exploratória documental e bibliográfica

As duas pesquisas se encontram em estágio exploratório, no qual têm sido coletados dados na literatura confessional ou institucional da Assembleia de Deus, além de trabalhos acadêmicos. Os pesquisadores também têm se empenhado no mapeamento de possíveis acervos e o conhecimento das fontes a eles recolhidas. Dessa maneira, além de uma revisão do estado a arte ainda em curso, foram realizadas duas visitações ao Museu Nacional da Assembleia de Deus, na cidade de Belém (PA), com vistas à análise do acervo, além de um contato prévio, no ano de 2017, com o Centro de Estudos do Movimento Pentecostal, da Casa Publicadora das Assembleias de Deus (CEMP-CPAD), do Rio de Janeiro (RJ), objetivando mais bem conhecer seu acervo. Nesse contato, foi remetida ao terceiro autor uma descrição da documentação presente no fundo "Harpa Cristã", além de uma relação de hinários presentes no Memorial Gunnar Vingren, no Rio de Janeiro (CEMP-CPAD, 2017). Nessa relação, constam itens expressivos para as pesquisas em curso, tais como distintas edições da *Harpa Cristã*, o *Cantor Pentecostal*, dois volumes do *Psalterio Pentecostal*, um exemplar do hinário sueco *Segertoner*, além do caderno de música manuscrito que pertenceu a Gunnar Vingren e que teria dado origem ao *Cantor Petecostal*. O advento de um

cenário de pandemia tem dificultado, contudo, o aprofundamento do contato com o CEMP, além de inviabilizar o deslocamento dos pesquisadores até o Rio de Janeiro, a fim de realizarem a pesquisa documental *in loco*.

Durante a fase inicial da pesquisa, também foi possível obter dados relevantes em fontes estrangeiras, especialmente acerca do hinário *Segertoner*, de origem sueca e publicado em 1914 (GYLL, 2019). Segundo Araujo (2014), Frida Vingren, esposa de Gunnar Vingren, traduziu várias canções que pertenciam ao *Segertoner*, e que foram inseridas na *Harpa Cristã*. Em que pese à existência de sucessivas edições do hinário, esse não se encontra digitalizado e disponível para consulta na internet, sendo demandada, portanto, a visita ao Memorial Gunnar Vingren.

As próximas fases da pesquisa implicam, portanto, novas tentativas de contato com o CEMP-CPAD, para a eventual digitalização do acervo pelo Centro ou pelos pesquisadores in loco, o aprofundamento das leituras dos referenciais teóricos e fontes secundárias, mas também um trabalho mais direto com a documentação musical, de maneira a colaborar com a difusão do patrimônio musical oriundo das práticas religiosas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foi possível observar que os dois projetos de pesquisa se encontram em curso, já tendo sido definidas as principais problemáticas às quais buscarão solucionar. Apesar das limitações à pesquisa presencial impostas pelo período de isolamento social decorrente da pandemia que hoje assola de maneira particularmente intensa o Brasil, contatos anteriores do terceiro autor deste *paper*, com vistas ao mapeamento de fontes e acervos junto ao CEMP-CPAD (2017), e suas recentes visitas ao Museu Nacional da Assembleia de Deus, bem como contatos recentes do primeiro autor junto à Assembleia de Deus em Recife têm possibilitado o avanço das pesquisas no tocante aos documentos. Além disso, o primeiro e o segundo autor têm avançado na pesquisa bibliográfica, tanto em livros propriamente confessionais ou apologéticos, quanto em resultados de pesquisas acadêmicas acerca da Assembleia de Deus e sua história.

**Referências:**

ARAUJO, Isael de. *Frida Vingren*: uma biografia da mulher de Deus, esposa de Gunnar Vingren, pioneiro das Assembleias de Deus no Brasil . Rio de Janeiro: CPAD, 2014.

CÂMARA, Ana Lúcia Ferreira. *A Música e a Adoração a Deus na Igreja Evangélica Assembleia de Deus*. São Leopoldo, 2016. 70f. Dissertação de Mestrado em Teologia, Faculdade EST, São Leopoldo, 2016.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CEMP-CPAD - Centro de Estudos do Movimento Pentecostal da Casa Publicadora das Assembleias de Deus. *Relação de hinários no acervo do memorial*. Instrumento de pesquisa. Arquivo em formato .xlsx. Não publicado. Disponibilidade restrita. 2017.

CHARTIER, Roger. *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: UNESP, 2004.

CONDE, Emílio. *História das Assembleias de Deus no Brasil*. Rio de Janeiro: CPAD, 1960.

FAJARDO, Maxwell Pinheiro. *Onde a luta se travar*: a expansão das Assembleias de Deus no Brasil urbano (1846 - 1980). Assis (SP), 2015. 358 f. Tese ( Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José *et al*. *El Archivo de los Sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

GYLL, Håkan. *Församlingssångens Förändring under 100 år Inom Pingströrelsen i Sverige: En undersökning om förändring och bruk i samtiden*. Uppsala, 2019. 31 f. Trabalho monográfico (Disciplina Igreja e Missão) - Departamento de Teologia, Universidade de Uppsala, 2019.

LOPES, Alexssander da Silva. *Uma Igreja que Canta, Toca e Cresce*: princípios para o ministério de música no pentecostalismo brasileiro a partir da identidade litúrgico-musical da Assembleia de Deus. São Leopoldo, 2016. 119f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdade EST, São Leopoldo, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993.

QUADROS, Diego Oliveira. *Todos Juntos o Louvemos*: o canto congregacional na Assembleia de Deus, em Viseu-PA. 80 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SOUZA JUNIOR, Milton Rodrigues de. *Cantai e Multiplicai-vos...*: Estudo da Harpa Cristã como instrumento de expansão da missão no pentecostalismo no Brasil (1910-1970). São Bernardo do Campo (SP), 2011. 223 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Faculdade de Humanidades e Direito, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2011.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE MÚSICA

47º ENCONTRO DE ARTE DE BELÉM
ENARTE ACADÊMICO

# PROJETOS COMPLEMENTARES: TRÊS FACETAS QUE INTERAGEM NO TRABALHO COM TUBA E EUFÔNIO NA EXTENSÃO

Alberto Tavares DIAS
UFPA – albtdias@ufpa.br

**Resumo**: O artigo aborda o desenvolvimento de três projetos de extensão, *Quarta Conferência Nacional da Associação de Eufônios e Tubas do Brasil, Criação e Performance* e *Euparatu*, que foram escritos de maneira a se complementarem através de interação, além de descrever o desdobramento dos três projetos durante a pandemia. Os três projetos possuem eufônio e tuba como instrumentos chave enquanto trabalham a realização de uma conferência, de composição e música de câmara voltadas para a comunidade destes instrumentos. Como resultado, os projetos apresentaram a criação e realização da I Conferência Online da ETB, a composição de sete peças novas e a criação do grupo EuParaTu.

**Palavras-chave**: Eufônio e Tuba. Interação. Composição. Música de Câmara. Conferência.

**Complementary Projects: Three Facets that Interact at Work With Tuba and Euphonium.**

**Abstract**: The article discusses the development of three projects, *Fourth National Conferenceofthe Associationof Euphoniumand Tubasof Brazil, Creation and Performance and Euparatu*, which were written in order to complement each other through interaction and its developments during the pandemic period. The three projects have euphonium and tuba as key instruments while working on a conference, of composition and chamber music aimed at the community of these instruments. As a result, the projects presented the creation and realization of the 1st ETB online conference, the composition of seven new pieces the creation of the EuParaTu group.

**Keywords:**Euphonium and Tuba. Interaction. Composition. Chamber music. Conference.

## INTRODUÇÃO

O trabalho se propõe a fazer um relato das atividades de três projetos de extensão interligados, o projeto Quarta Conferência Nacional da Associação Brasileira de Eufônios e Tubas do Brasil, o

projeto Criação e Performance e o projeto EuParaTu, todos sob a coordenação de Alberto Tavares Dias. Os projetos, através de diferentes metodologias, possuem como foco o fomento dos instrumentos eufônio e tuba, por meio de incentivo à criação de repertório inédito, de concertos, palestras, masterclass, formação de grupos, troca de conhecimento e aprimoramento técnico de todos os participantes.

Este artigo acompanha o desenvolvimento destes projetos e as estratégias e adaptações ocorridas para existirem durante a pandemia de 2020.

### 1. Quarta Conferência Nacional da Associação de Eufônios e Tubas do Brasil

O projeto Quarta Conferência Nacional da Associação de Eufônios e Tubas do Brasil, se propôs a realizar a conferência presencial da ETB[1] através da realização de aquecimentos coletivos, *masterclasses*, ensaios em grupos, recitais, concertos, concurso de jovens solistas, palestras, apresentações de trabalhos acadêmicos e mesas redondas. Esperava-se participação entre setenta e cem conferencistas, além dos músicos de grupos locais e do público ao longo dos eventos que seriam abertos à população.

Entre os participantes confirmados figuravam professores de importantes centros formadores entre universidades e conservatórios brasileiros e estadunidenses, a saber: Dr. Demondrae Thurman (University Jacobs School of Music), Dr Jamie Lipton (Henderson State University), Dr. Jeff Baker (Texas A&M University-Commerce), Dr. Joana Ross Hersey (University of North Carolina), Me. Albert Khattar (UFRJ), Me. Bruno Brandalise (Bananeira Brass Band), Deivid Peleje (OSES/Grillo Musical), Dr. Fernando Deddos (UFRN), Me. Iris Vieira (UFPB), Luiz Ricardo Serralheiro (EMESP, EMSP, OMSP e Instituto Baccarelli), Marco Antônio Almeida (Tatuí), Wilson Dias (EMESP) e Wilthon Mattos (EMOSPA), além de grupos locais como a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, a Orquestra Altino Pimenta e a Banda Sinfônica da EMUFPA. Já com agenda estruturada, a conferência presencial precisou ser adiada de acordo com recomendações da UFPA e ainda não possui data para ser realizada.

No entanto, para não haver uma lacuna no ano de 2020, houve uma adaptação de seu formato e pensando na segurança e possibilidade de ampla participação, optou-se por um formato a distância, surgindo assim a I Conferência Online da ETB.

[1] A ETB (Associação de Eufônios e Tubas do Brasil) possui um calendário anual de conferências desde 2017, informações sobre conferências anteriores podem ser encontradas no site (ETBONLINE, 2020).

A nova conferência, realizada entre 07 e 21 de maio de 2020, foi oferecida de maneira gratuita e aberta para todos os interessados, seus eventos ocorreram através da plataforma *Zoom* e foram transmitidos ao vivo pelo canal do *YouTube* da ETB. Sua organização ficou a cargo do coordenador do projeto e anfitrião, Alberto Dias, do presidente da ETB, Fernando Deddos, do vice-presidente da ETB, Albert Khattar e pelos membros da diretoria da ETB, Bruno Brandalise, Marco Antônio Almeida e Wilthon Mattos. Sua estrutura foi composta por vinte e cinco eventos divididos entre mesas redondas, *masterclasses*, concertos, entrevistas e uma chamada para vídeos dos alunos. Houve forte participação, com média de público de setenta pessoas por evento, chegando a picos com noventa e nove pessoas na sala do *Zoom* e mais cinquenta pessoas assistindo ao vivo pelo canal do *YouTube*.

A participação de professores nacionais e internacionais também aumentou significativamente, tornando a conferência um evento com trinta e seis professores; sendo do Brasil, Me. Alberto Dias, Me. Albert Khattar, Me. Bruno Brandalise, Deivid Peleje, Dr. Fernando Deddos, Me. Iris Vieira, Luiz Ricardo Serralheiro, Marco Antônio Almeida, Wilson Dias, Wilthon Mattos, Otoniel Santos, Me. Cleverson João Zavato Teche, Philip Thor, Natália Coimbra, Alessandro da Silva, Dr. Paulo Ronqui, Dr. Carlos Píres, Luciano Vaz, Deivid Peleje, Andressa Luz, Tais Nascimento, Auciram Roque, CarlosSchimidt, Jefferson Babu, Lucas Pezão, Ricardo Camargo e Wilson Dias; dos EUA,Dr. Demondrae Thurman, Dr. Jamie Lipton, Dr. Jeff Baker, Dr. Joana Ross Hersey Dr. Gail Robertson, Dr. Adam Frey, Dr. Lance Laduke;da Inglaterra, Steven Mead; da Suíça, Robbert Vos;da Escócia, Dr. James Gourlay;de Portugal,Sergio Carolino e do Japão, Shimpei Tsugita. Como dito anteriormente, o número de alunos participantes chegou a cento e cinquenta, porém apenas quarenta e oito certificados foram expedidos, pois para a obtenção do mesmo, setenta e cinco por cento de frequência em todos os eventos foi exigida.

Em sua versão online, o projeto atingiu vários objetivos e metas propostos para sua versão presencial como o fortalecimento, a divulgação e a popularização dos instrumentos participantes em todo o Brasil, a troca de conhecimentos, o crescimento técnico dos participantes da conferência, o fomento de repertório, oferta à população de concertos com expoentes mundiais dos instrumentos, a participação e vivência intensa em um ambiente acadêmico artístico, transmissão de conhecimentos atuais e de vanguarda para alunos da UFPA e participantes da conferência, incentivo à prática e apresentação de repertório nacional, manter ativa a ETB e, por fim, receber entre setenta e cem conferencistas. A programação da I Conferência Online da ETB pode ser vista a seguir (Tab. 1).

| Programação da 1° conferência *online* da ETB<br>Eventos sempre pelo Link:<br>https://us04web.zoom.us/j/8930422959?pwd=WlplTXBYSzZDakk4YXdjNkl4QmJidz09 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Dia** | **Horário** | **Atividade** | **Convidados** | **Moderadores** |
| 07 Quinta | 18:00h | **Mesa redonda** | Demondrae Thurman<br>Jeff Baker<br>Jamie Lipton<br>Joanna Ross Hersey | Fernando Deddos<br>Albert Khattar |
| 08 Sexta | | **Sem atividades** | | |
| 09 Sábado | 18:00h | **Mesa redonda: possibilidades na carreira militar** | Otoniel Dos Santos<br>Cleversom João Zavato<br>Philips Thor<br>Natália Coimbra<br>Alessandro Pereira da Silva | Alberto Dias<br>Wilthon Matos |
| 10 Domingo | | **Sem atividades** | Dia das mães | |
| 11 Segunda | 16:00 | **Entrevista/Concerto** | Sergio Carolino | Marco Almeida<br>Bruno Brandalise |
| 12 Terça | 12:00 | **Masterclass** | Steven Mead | Fernando Deddos<br>Marco Almeida |
| 13 Quarta | 10:00 | **Mesa Redonda: possibilidades pedagógicas.** | Dr. Paulo Ronqui - UNICAMP Dr.<br>Carlos Augusto Píres - EMUFPA<br>Luciano Vaz- TATUI | Alberto Dias |
| 13 Quarta | 16:00 | **Masterclass** | Jeff Baker | Deivid Peleje<br>Albert Khattar |
| 14 Quinta | 15:00 | **Masterclass** | Jamie Lipton | Fernando Deddos |
| 14 Quinta | 16:00 | **Mesa redonda, mulheres na carreira musical** | Jamie Lipton<br>Joanna Ross Hersey<br>Andressa Luz<br>Tais Nascimento | Iris Vieira<br>Natália Coimbra |
| 15 Sexta | 14:00 | **Masterclass** | Robbert Vos | Phillips Thor e Popo |
| 15 Sexta | 16:00 | **Palestra sobre empreendedorismo** | Wilthon Matos | Wilthon Matos |

| Programação da 1° conferência *online* da ETB<br>Eventos sempre pelo Link:<br>https://us04web.zoom.us/j/8930422959?pwd=WlplTXBYSzZDakk4YXdjNkl4QmJidz09 | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Dia** | **Horário** | **Atividade** | **Convidados** | **Moderadores** |
| 16 Sábado | 09:00 | **Masterclass** | Shimpei Tsugita | Albert Khattar |
| 16 Sábado | 11:00 | **Choro** | Clube do Choro de Viena | Fernando Deddos |
| 16 Sábado | 14:00 | **Mesa Redonda: Música popular** | Auciran Roque<br>Carlos Schmidt<br>Osmário Estevam Júnior<br>Jefferson Babu<br>Lucas Pezão<br>Iris Vieira | Bruno Bramdalise<br>Fernando Deddos |
| 17 Domingo | 16:00h | **Masterclass** | Dr. Gail Robertson | Fernando Deddos |
| 18 Segunda | 14:00 | **Concerto/Masterclass** | Joanna Ross Hersey | Albert Khattar |
| 18 Segunda | 18:00h | **Mesa Redonda: Carreira em orquestra** | Popo<br>Ricardo Camargo<br>Deivid Peleje<br>Wilson Dias | Wilthon Mattos<br>Marco Antônio |
| 19 Terça | 17:00 | **Entrevista** | Lance LaDuke | Fernando Deddos |
| | 20:00 | **Concerto** | Demondrae Thurman | Fernando Deddos |
| 20 Quarta | 14:00 | **Concertos** | Alberto Dias,<br>Bruno Brandalise e<br>Marco Antônio | |
| 20 Quarta | 15:00 | **Concerto** | Luiz Ricardo Serralheiro | |
| 20 Quarta | 15:30 | **Concerto** | Wilson Dias | |
| 20 Quarta | 16:00 | **Mostra Nova Geração ETB 2020 - Eufônio** | Três obras via vídeo na página da ETB | |
| 20 Quarta | 20:00 | **Masterclass** | Dr. Adam Frey | Albert Khattar<br>Fernando Deddos |
| 21 Quinta | 14:00 | **Concertos** | Albert Khattar,<br>Fernando Deddos e<br>Wilthon Matos. | |
| 21 Quinta | 15:00 | **Concerto/Masterclass** | Dr. James Gourlay | Albert Khattar |
| 21 Quinta | 16:00 | **Mostra Nova Geração ETB 2020 - Tuba** | Duas obras via vídeo na página da ETB | |
| 22 Sexta | | **Início da liberação de vídeos do chamado da ETB, inaugurando o canal da ETB** | | |

**Tabela 1**: Programação da I Conferência Online da ETB (ETBONLINE, 2020).

Todos os cartazes da conferência podem ser encontrados na página da ETB (ETBONLINE, 2020). Vale ressaltar o pioneirismo da conferência, realizada no início da pandemia e servindo como fonte de inspiração e molde para diversos eventos musicais posteriores, tanto no Brasil como no exterior.

## 2. Criação e Performance

O projeto de extensão Criação e Performance possuía como objetivo a criação de peças originais, compostas pelos participantes, em contato direto com instrumentistas, criando desta maneira uma interação entre compositor e intérprete, utilizando como referência metodológica a dissertação de Pedro Azevedo, intitulada Relação Compositor/intérprete, (AZEVEDO, 2017).

No início, o projeto pretendia realizar interações entre os compositores e músicos dos instrumentos eufônio, tuba, violoncelo e clarineta, já que a EMUFPA realizaria eventos significativos destinados a estes instrumentos ao longo do ano de 2020 e ainda um dos objetivos consistia na apresentação de peças inéditas dos participantes dentro destes eventos. Deste modo, um desses instrumentos chave deveria funcionar como elemento importante para a produção dos compositores, com livre opção para escolha na instrumentação da peça desenvolvida.

Devido à pandemia, os eventos previstos presencialmente para a escola foram adiados ou cancelados e o projeto teve suas aulas suspensas em março, funcionando de maneira esporádica através do grupo de *Whatsapp* e de contatos pessoais entre o coordenador e os participantes, reuniões virtuais foram propostas para os integrantes do projeto e três tentativas foram feitas, porém a participação foi baixa e se mostrou pouco produtiva.

Durante seu período presencial o projeto contou com a participação de seis integrantes, três com experiência em composição e três com seus primeiros contatos com a criação musical dentro das aulas de extensão, além do coordenador. Deste modo, trabalhou-se em sala a interação entre um intérprete tubista e os compositores do projeto, que deveriam escrever inicialmente com foco na IV Conferência da ETB. Com a interrupção das atividades presenciais, o projeto foi paralisado e a partir de setembro, foi pedido aos integrantes que se concentrassem em finalizar as peças planejadas ou iniciadas para tuba e eufônio durante o período presencial e o trabalho com violoncelo e clarinete foi cancelado no ano de 2020.

Como resultado, o projeto apresentou sete novas peças para tuba,[2] sendo cinco músicas inéditas, uma adaptação para o instrumento, além de uma revisão de um concerto para tuba e banda. Uma das peças do projeto terá sua estreia no ENARTE do ano de 2020. Vale ressaltar que a interação entre tubista e compositores resultou em com escrita adequada, com tessitura apropriada e respeitando possibilidades de eufônio, tuba baixo e tuba contrabaixo, sem nenhuma passagem escrita fora do idiomatismo ou das possibilidades dos instrumentos trabalhados. Estas peças são:

1. *Melodias de Tuba* (Ex. 1), do compositor Eddy Silva, para tuba e piano. Peça Inédita. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

2. *Argonautas e Poetas* (Ex. 2), do compositor Caio Feio, para octeto de eufônios e tubas. Peça Inédita. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

3. *Trajetória 8'bits* (Ex. 3), uma construção cultural e musical através dos games, do compositor Lanhellas Gabe, para tuba e eletrônicos. Peça Inédita com estreia pendente para o ENARTE de 2020.

4. *Different Worlds* (Ex. 4), do compositor Lanhellas Gabe, para trio de tubas. Peça Inédita. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

[2] Escritas pelos três alunos com maior experiência em composição. Os iniciantes não entregaram peças até 16/11/2020.

5. *Amazon's Beauty* (Ex. 5), do compositor Lanhellas Gabe, para octeto de eufônios e tubas. Peça Inédita. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

6. *Valhala Tales* (Ex. 6), do compositor Lanhellas Gabe, para quinteto de eufônios e tubas. Peça do próprio compositor adaptada para esta formação. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

7. *Cucumis Angúsia* (Ex. 7-8), do compositor Caio Feio, para tuba solo e banda sinfônica. Concerto inédito em três movimentos. Com estreia pendente para a próxima conferência nacional da ETB.

**Exemplo 1**: Início da peça *Melodias de Tuba* (SILVA, 2020).

**Exemplo 2**: Início da peça *Argonautas e Poetas* (FEIO, 2020a).

**Exemplo 3**: Início da peça Trajetória 8'Bits (LANHELLAS, 2020c).

**Exemplo 4**: Início da peça *Different Worlds* (LANHELLAS, 2020b).

**Exemplo 5**: Início da peça *Amazon's Beauty* (LANHELLAS, 2020).

**Exemplo 6**: Início da peça *Valhala Tales* (LANHELLAS, 2020d).

**Exemplo 7**: Inícios do primeiro e terceiro movimentos de *Cucumis Angústia* (FEIO, 2020b).

**Exemplo 8**: Inícios do segundo e terceiro movimentos de *Cucumis Angústia* (FEIO, 2020b).

Após as adaptações ocorridas, o projeto cumpriu parcialmente os seguintes objetivos e metas, oferecer aulas de composição a alunos da UFPA e da sociedade com enfoque principal para os instrumentos já citados, interação entre compositor e intérprete visando uma aproximação ecriação de um repertório de compositores paraenses para esses instrumentos.

### 3. EuParaTu

O projeto de extensão EuParaTu propôs a criação de um grupo de eufônios e tubas com o propósito de promover o interesse e a escrita para estes instrumentos, que se daria através da participação em festivais como a IV Conferência da ETB e o ENARTE de 2020, a interação com o projeto de extensão Criação e Performance e apresentações externas a EMUFPA.

Em seu início, o projeto funcionou em ensaios presenciais entre os meses de fevereiro e março, contando com a presença de 11 músicos entre tubistas e eufonistas, incluindo o coordenador. Após a parada das atividades presenciais, não houve mais ensaios com o grupo completo. A interação com os projetos Criação e Performance e ETB IV se mostrou inviável para o ano de 2020 pela paralisação das atividades presenciais dos três projetos, mesmo assim, o grupo inspirou a composição de três músicas pra grupos de eufônio e tuba e ainda planeja se apresentar no ETB IV quando o evento for remarcado.

Através de comunicação pelo grupo de *Whatsapp* do projeto, ocorreram divulgações e convites para os diversos cursos e festivais on-line ocorridos no ano de 2020, em especial a I Conferência Online da ETB. Ocorreram tentativas de retomada de atividades musicais do projeto através de meios a distância, como aulas coletivas remotas e a gravação de vídeos onde cada integrante enviaria a sua faixa de áudio que seria reunida com outras faixas em um vídeo geral da peça, porém, não houve adesão por parte dos integrantes, mesmo com a convocação para reuniões on-line e a criação de partituras e trilhas de áudio auxiliares para a gravação.

O grupo participaria do ENARTE de 2020 com uma formação reduzida para quarteto de eufônios e tubas, formando um sub grupo, o EuParaTu Quarteto, composto pelo coordenador Alberto Dias, Benedito Tadeu de Castro Júnior, Samuel Pinheiro de Oliveira (aluno do curso técnico da EMUFPA) e Ruben Castro Marques, três colaboradores que participaram das discussões on-line e, deste modo,o grupo se adequou às restrições de número de pessoas por grupo determinadas pelo ENARTE de 2020. Infelizmente a participação do grupo no ENARTE não foi possível por problemas na agenda dos participantes. No entanto, o quarteto gravou três peças brasileiras, duas originais para quarteto de tubas, sendo *Baião*, de Alberto Dias e *Como uma Valsinha*, de Fernando Deddos, além de uma adaptação da música *Boi Bumbá*, de Waldemar Henrique. Deste modo, o projeto cumpre pelo menos uma das metas de apresentação para o ano de 2020.

Dos objetivos e metas propostos pelo projeto foram cumpridos os de criar e consolidar o EuParaTu(grupo de eufônios e tubas da UFPA), proporcionar aos estudantes e à sociedade a oportunidade de participar e assistir a um grupo de eufônios e tubas, incentivar a escrita e a criação de um repertório paraense para estes instrumentos, promover a interação entre os estudantes de eufônio e tuba da UFPA com outros músicos da cidade de Belém e arredores,trazer aprimoramentos técnicos e interpretativos aos alunos participantes, dar enfoque à música brasileira e realizar apresentações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três projetos de extensão foram criados com a intenção de trabalharem em conjunto e promoverem uma maior visibilidade para os instrumentos tuba e eufônio. Com a chegada da pandemia e a paralisação das atividades presenciais na UFPA, os três projetos não conseguiram manter seus rumos originais e precisaram ser adaptados. A interação pretendida foi fortemente afetada, aparecendo apenas como uma inspiração entre os trabalhos, assim como diversos objetivos e metas não foram alcançados ou alcançados parcialmente. No entanto, após adaptação na metodologia e aplicação dos projetos, resultados significativos foram atingidos.

No projeto Quarta Conferência Nacional da Associação de Eufônios e Tubas do Brasil houve uma forte transformação em sua estrutura original, junto com forte aceitação dos participantes por essa mudança. Com seu novo formato e o nascimento da I Conferência Online da ETB, pode-se observar o cumprimento da maioria dos objetivos e metas do projeto, apesar da forte perda do contato e da vivência que figuram como elementos importantes em uma conferência, os elementos principais de aprendizado e troca de experiências foram mantidos e de certo modo ampliados pela retirada de barreiras, como a viagem e o custo financeiro que normalmente dificultam a participação de um grande número de interessados em eventos como esse. Deste modo, observou-se um aumento significativo na participação de professores e participantes presentes na conferência. Como resultados deste projeto, pode-se apontar: a grande participação de conferencistas, a troca de informações e o aperfeiçoamento técnico para os participantes, a realização de 25 eventos em variados formatos já mencionados, a inspiração a outros eventos, a promoção de repertório nacional marcante nos recitais da conferência e a manutenção da associação como mecanismo vivo e atuante.

No projeto Criação e Performance houve uma certa aceitação à transformação no projeto, que apesar de não ser a primeira alternativa pensada pelo coordenador com aulas regulares coletivas on-line, funcionou através de atendimentos individuais e contato entre o coordenador e os compositores, gerando uma produção satisfatória que cumpriu parcialmente as metas e objetivos do projeto. Como produto, o projeto proporcionou a criação de sete novas peças para tuba e eufônio e a estreia e gravação de uma destas peças no 47° ENARTE.

Já o projeto EuPAraTu não conseguiu apresentar significativas mudanças em sua maneira de existir, encontrando forte resistência para uma adaptação a meios a distância, apresentando, deste modo, um menor número de metas e objetivos cumpridos apesar de apresentar resultados. Como seus principais resultados o projeto apresenta a criação de um grupo de câmara de eufônios e tubas e a apresentação de uma gravação.

Por fim, pode-se observar que o projeto que mais aceitou mudanças em seu formato, durante a pandemia, foi o que apresentou melhores resultados, atingindo mais objetivos e metas, enquanto que, o projeto que menos se adaptou foi aquele que apresentou um menor número de objetivos e metas alcançadas, lembrando que, mesmo assim resultados foram apresentados nos três projetos.

**Referências:**


AZEVEDO, Pedro Santos de. *A relação compositor/intérprete*: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudos de casos na obra O Chamado do Anjo de Leonardo Martinelli. Campinas, 2017. 183f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2017.

ETBONLINE.ORG. *Programação da 1ª Conferência Online da ETB*. 2020. Disponível em: <https://www.etbonline.org/>. Acesso em: 09 dez. 2020.

FEIO, Caio. *Argonautas e Poestas*. 2020a. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

FEIO, Caio. *Cucumis Angúsia*. 2020b. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

LANHELLAS, Gabriel. *Amazon's Beauty*. 2020a. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

LANHELLAS, Gabriel. *Different Worlds*. 2020b. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

LANHELLAS, Gabriel. *Trajetória 8'bits, uma construção cultural e musical através dos games*. 2020c. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

LANHELLAS, Gabriel. *Valhala Tales*. 2020d. Acervo do compositor. Partitura não publicada.

SILVA, Eddy. *Melodias de Tuba*. 2020. Acervo do compositor. Partitura digitalizada.

**Realização:**

ISBN 978-658845503-6